

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ
МІСЬКОГО ГОСПОДАРСТВА

Ю. В. ЖМУРКО

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з курсу

ТЕОРІЯ ТА КРИТИКА СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ

*(для студентів 5 курсу денної форми навчання за напрямом
6.060102 (1201) «Архітектура» спеціальності «Містобудування»)*



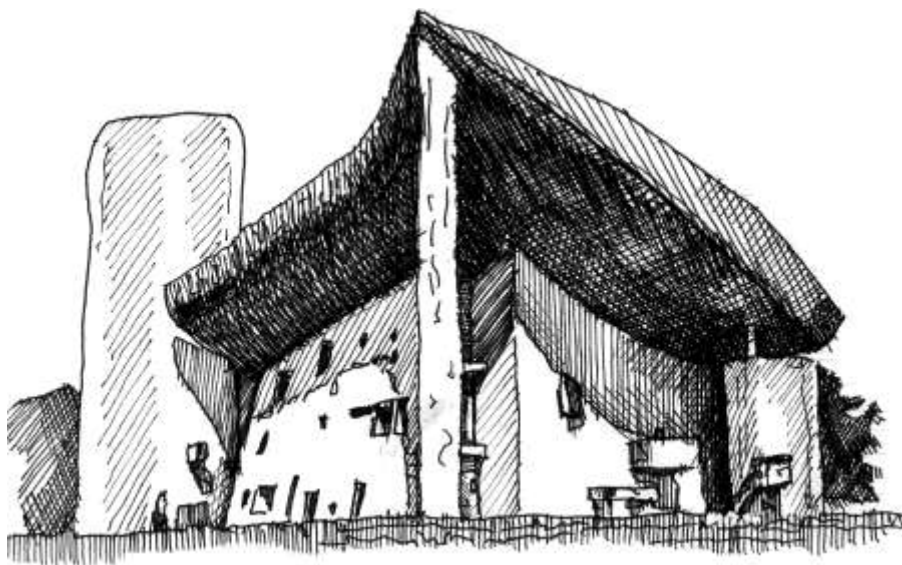
Харків
ХНАМГ
2011

Жмурко Ю. В. Конспект лекцій з курсу «Теорія та критика сучасної архітектури» (для студентів 5 курсу денної форми навчання за напрямом 6.060102 (1201) «Архітектура» спеціальності «Містобудування») / Ю. В. Жмурко; Харк. нац. акад. міськ. госп-ва. – Х.: ХНАМГ, 2011. – 110 с.

Автор: доцент, канд. архіт. Ю. В. Жмурко

Рецензенти: проф., д. архіт. С. О. Шубович, ст. викл. О. В. Вдовицька

Рекомендовано кафедрою архітектурного моніторингу міського середовища, протокол № 3 від 16.10.2008 р.



Капелла Нор-Дам-Дю-О. Роншан (рис. студ. В. Марченко)

На першій сторінці обкладинки – Павільйон Нідерландів на ЕКСПО-2000.
Ганновер, Германія.

ВСТУП

Повоєнні роки початку XX століття відзначаються цілеспрямованим поворотом усієї культури в тому числі й наукової, а також творчої думки в бік інтенсивних пошуків як нових технологій, так і нового місця людини в світі. В XX столітті йде і зворотній процес критики науки, як відображення прагматичної усталеності людства. Проблема духовності й проблема матеріального забезпечення стають на антагоністичні позиції, які породжують нові філософські концепції і культурні напрямки. Від уподобань функціоналізму європейська думка переходить до його відторгнення і заміни екзистенціальним світом метафор. Закінчується XX століття глобальним розповсюдженням ідей постмодернізму з його ігровими ілюзіями й розривом системних зв'язків.

Архітектура, як специфічна форма суспільного буття, як процес пізнання і перетворення суспільством середовища життєдіяльності людини відповідно до її матеріальних і духовних потреб, найбільш яскраво відображає всі колізії суспільства. Архітектура це цілісна єдність архітектурного середовища, що втілене в будинках, спорудах та їх комплексах, а також архітектурної діяльності (наука, проектування, будівництво та ін.), які перебувають у складному поєднанні. Архітектурна діяльність перетворює оточуючий людину матеріальний світ — природне середовище його життя. Результатом цього перетворення є штучне (архітектурне) середовище, котре, як об'єктивна реальність, стає невід'ємною частиною природного оточення, тобто вихідним пунктом, визначальною умовою і об'єктом архітектурної діяльності.

Нові якісні технології і розчарування постмодерної свідомості породжують архітектуру, що стала предметом дискусій професіоналів. Разом з тим, філософія розробляє концепції нової цілісності, до якої тяжіє людина в своїх культурно-психологічних установах. XXI століття, використовуючи надбання кінця століття XX, ставить на меті зрозуміти подальший розвиток культури і віднайти місце архітектури в ній.

Дисципліна «Теорія і критика сучасної архітектури» призначена для студентів 5 курсу і є продовженням курсу «Історія мистецтв, архітектури і містобудування». На відміну від попереднього курсу ця дисципліна звертає основну увагу на соціальні й філософські проблеми, які стимулюють перетворення в сучасній архітектурі. Велике розмаїття стилів і напрямів сучасної архітектури, складність її формотворення є реакцією архітектора й суспільства на активне переосмислення минулого й сучасності. Саме це становить зміст даного курсу.

Метою курсу є надання студентам знань провідних течій сучасної архітектури; розуміння глибинних процесів архітектурної творчості, що базуються на соціальних, економічних і політичних засадах суспільства, а також на філософських моделях світогляду.

Завдання курсу:

- навчити студента-архітектора аналізувати сучасні витвори з точки зору як функціональної спрямованості, так і філософсько-світоглядних концепцій суспільства в цілому й окремих його представників.

- навчити студента давати професійну аналітичну оцінку витворам архітектури, вмінню ідентифікувати архітектурні ансамблі з певною епохою, майстром, стилем, філософською і науковою концепцією.

Курс складається з циклів, побудованих за прийнятим у сучасній архітектурній науці принципом, що включає хронологію виникнення регіональних шкіл і течій, а також творчості окремих видатних майстрів-практиків і теоретиків світової архітектури.

Відповідно до навчального плану курс входить до блоку теоретичних дисциплін „теорія та історія соціального розвитку, мистецтва й архітектури”, куди крім нього входять: „типологія будинків і споруджень”, „містобудування» (спецкурс). Дисципліна в складі блоку спрямована на теоретичне становлення майбутнього архітектора, на його вміння вільно володіти культурним потенціалом архітектури та грамотно використовувати його в своїй професійній діяльності.

1. ПОНЯТТЯ ЦІЛІСНОСТІ В АРХІТЕКТУРНОМУ Й ФІЛОСОФСЬКОМУ АСПЕКТАХ

Філософські концепції цілісності.
Архітектурні концепції цілісності.

*«Єдине» -- це чуттєво матеріальний космос, що
зібрав безліч одиницьностей в одне нероздільне ціле.
Платон*

«Сьогодні нове не означає автоматично краще. Все частіше ми оглядаємося назад, у минуле, шукаємо в історії натхнення, а іноді й просто зразків або готових рішень»¹. Якими ж принципами керувалися покоління попередніх століть у своїй творчості? Починаючи з Давньої Греції в системі кровообігу нашої цивілізації циркулюють універсальні принципи, на яких базується вся «велика естетична теорія минулого». Самою цією теорією ми зобов'язані Платону та його учням. Кожна епоха брала від нього те, що вважала за потрібне, а принциповий фундамент теорії залишався недоторканим.

Для Платона ідея була вище за все. Реальний світ, який людина сприймала за допомогою почуттів, був лише недосконалою картиною, яка постійно змінювалася. Будь-яка спроба вираження ідеї, пов'язаної з абсолютом за допомогою каменю, що руйнується від вітру й дощу, кольору, що бліднішає на світлі, ліній, що стираються, була приречена на невдачу. Тому художники в своїх творах наближались до ідеї, до досконалості тією самою мірою, як це зробив попередник. Ідея зображення людини, будинку, храму, міста..., всі ідеї реального світу очікували творців, що вчилися ремеслу шляхом копіювання, тобто способи, якими вирішувалися колишні аналогічні художні завдання.

Ідея храму витримувала всі трансформації, викликані архітектурними стилями, і впродовж століть він міг бути й Парфеноном, і римською базилікою, й готичним собором, і храмом епохи класицизму - завжди з входом «з фасаду» і вівтарем, що «завершує» інтер'єр.

Арістотель, що сперечався із Платоном, був його учнем і послідовником.

¹ Я.Вуек Мифы и утопии архитектуры XX века. – М.: Строиздат. – С.107.

Він увів у естетичний лексикон поняття форми. Вона значила для нього те ж саме, що й для Платона ідея. Він розглядав її як реальний еквівалент будь-якого поняття. Для Арістотеля мистецтво було наслідуванням природи, що розуміють як єдність виниклого й перетвореного людьми світу. З нього художник черпав форми, завдяки своїй майстерності продовжував їхнє існування. Платон і Арістотель створили «ідеологічні» основи естетики великої теорії, що базується на послідовності.

Надання кожному поняттю його Ідеї і його Форми лягло в основу принципів, що діють у мистецтві. Першим з них був принцип «ціле й частина», «єдине і множинне».

Думка про прилучення частин множинного до метафоричного «єдиного» володіла людиною здавна. Перші теоретизування про «ціле»-«єдине» належать грекам. Так, ще досократики виділяють бінарну пару: *єдине й множинне*. Анаксимандр «єдиним» - початком усього сущого - називав апейрон, «...якусь іншу нескінченну природу, з якої народжуються всі небозводи й ув'язнені в них космоси»². Аналогічно трактував «єдине» Геракліт, коли виводив вищу гармонію зі з'єднання протилежностей - неба, землі, космосу й інших. Як пише А.Ф.Лосєв, єдності приділялася провідна роль і в опозиціях піфагорійців, де вона протиставлялася безлічі. В Піфогора «єдине» - «це аж ніяк не одиниця, а весь світ у цілому». «Єдине» в Платона -- це чуттєво матеріальний космос, що зібрав безліч одиницьностей в одне нероздільне ціле. Арістотель, на відміну від Платона, прийшов до думки, що ідея присутня в кожній матеріальній речі. Результат становлення ідеї-ейдосу це – гармонія, що активно й безперервно функціонує як сплетіння чуттєво-матеріальних речей. Це сплетіння утворює собою єдину органічно життєву субстанцію. Воно є, за Арістотелем, просто єдністю різноманітного і, відповідно, еманациєю - розумною енергією, яка об'єднує множинність. Арістотель розглядає таке поєднання як ключовий етап свого знаменитого катарсису. «Все душевные силы при катарсисе,

² Фрагменты ранних греческих философов. Часть I. - М.: Наука, 1989.- С.127.

освобождаясь от потока становления, превращаются в единое духовное средоточие, в ум, который представляет собою высшую собранность растекающегося множества»³.

Платонівське поняття про «єдине», поєднане з розумною енергією Арістотеля, знайшло продовження в неоплатонізмі, в його вченні про еманацию, як витіканні з «цілого»-«єдиного» всієї нижчої безлічі. «Єдине» - абсолютна особистість існувала вище природи й світу і була творцем усякого буття і життя. В період Відродження Микола Кузанський свої погляди про «єдине» пов'язував з ученням про бога як скупчення єдності протилежностей, а перехід від бога до світу - як процес розкриття світу.

Своєрідні трактування «єдиного» присутні в ірраціоналістів ХХ століття. Так, А. Бергсон, розглядаючи індивіда, бачить у ньому закономірності розвитку всього універсума. А універсум живе, росте у творчій свідомості.⁴

М. Хайдеггер також інтерпретує «эйдос» Платона, розуміючи його як істоту сущого. Світ - це позначення сущого, який містить у собі космос, природу, історію. Картина або образ світу означає не картину, що зображує світ, а світ, зрозумілий як образ, який людина пізнає в творчому процесі⁵.

К. Ясперс дає своє тлумачення «цілісності», «єдності» відносно до філософії і мистецтва. В філософії він їх знаходить в уособленні «великого», а в мистецтві - в «трансцендентній свідомості». «За своїм походженням, - пише Ясперс, - мистецтво є «освянням екзистенції»⁶. Таким чином, поняття «ціле» - в системах, де діє людина, - співвідноситься у філософії з поняттям «єдине», більше ємним, метафоричним, що відсилає до космічних образів.

В архітектурі концепції цілісності поділяються на ті, які базуються на математичній гармонізації та ті, які враховують людський фактор. У теорії архітектурної композиції «безліч» частіше називають «частинами», а «єдине» - «цілим», і композицію трактують як взаємозв'язок частин у цілому. Як відомо,

³ Лосев А.Ф. Очерки античного символизма и мифологии. - М.: Мысль, 1993.-959 с.

⁴ Долгов К.М. От Киркегора до Камю. Очерки европейской философско-эстетической мысли ХХ в. - М.: Искусство, 1990. - 399 с.

⁵ Там же.

⁶ Там же, с.91

такий підхід до теорії архітектури або елементи такого підходу беруть початок з античних часів, коли теорія архітектури ще тільки народжувалася. Наука про числа, що визначає структуру світу й виражає гармонію космосу, як зазначалося вище, зародилася в Елладі у Піфагорійській школі. Значно складніше стало питання про математизацію гармонії у Відродженні, коли, поряд з еталонами античності, пріоритетним став розрахунок. У епоху «первісного накопичення капіталу» математизація глибше проникла і в архітектуру. Погляд на художника як на знаряддя бога стояв поряд з констатацією самостійності художника, а трансцендентні відносини зі світом - з математизацією естетики. Але, як відзначає А.Ф.Лосєв, математика в естетиці Відродження була особлива, почуттєва⁷.

Головна помилка в математичній гармонізації - це відхід від сутності людини; від того, як вона визначає гармонію в своїх відносинах зі світом. В.Гаряєв формулює це так: «досліджується переважно об'єкт, тоді як у цій проблемі не менше місце займає сприймаючий суб'єкт - людина, яка сприймає всю картину світу, в тому числі архітектурне середовище»⁸. І І. В. Жолтовський стверджував, що «не надо искать готовых засекреченных формул. Их нет!... Принцип зодчества сводится к поискам соответствия между идеей сооружения и идеей, заложенной в окружающей его природе»⁹.

Одним з апологетів архітектурного «єдиного», безумовно, був Ф. Райт зі своєю ідеєю «органічної архітектури». Природа в розумінні Ф. Райта - «це не тільки те, що знаходиться «зовні»,... і слово «органічне» в архітектурі ставиться до сущого, до цілісності, тому, напевно, краще було б ужити слова «інтегральне» або «внутрішньо властиве»¹⁰. Далі Ф.Л.Райт слідом за І. В.Жолтовським, А. Г. Габричевським, Леонардо да Вінчі й В. Гете розшифровує слово «органічне» як відношення «частини» до «цілого» або

⁷ Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. - М.: Мысль, 1978. – С.53

⁸ Горяев Р. К вопросу об измерении красоты в архитектуре // Архитектура СССР 1979, №8. - с.25-27.

⁹ Жолтовский И.В. Принцип зодчества // Архитектура СССР, 1933, №5, с.28-29

¹⁰ Райт Ф.Л. Из книги «Будущее архитектуры» // Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. – С.176-190

«цілого» до «частини». Але, на відміну від пропорціонуючої ортогоналі, він приймає простір як об'єднуюче начало. Він посиляється при цьому на Лао Дзи, на його ствердження, «що реальність будинку полягає не в чотирьох стінах і даху, але у внутрішньому просторі»¹¹. Як відомо, «органічність», «єдине» втілилися у Ф. Райта у вільному перетіканні зовнішніх і внутрішніх просторів. Ф. Райт підкреслює при цьому духовну сутність архітектурної цілісності і дає йому технічне тлумачення, ув'язане з ідеєю просторового пріоритету - взаємозв'язком внутрішніх і зовнішніх просторів («дух виростає зсередини назовні»¹²).

Важливим є розуміння природного начала не тільки як конкретних фізичних форм, у які втілюється архітектурний об'єкт, але і як джерела створення образу, метафоризації. Не випадково К. Лінч заявляв, що архітектурна теорія неможлива поза символізацією природи¹³. Деякі основи такої символізації розшифровував І. В. Жолтовський в постулаті «природа». Він переносив на архітектурний об'єкт архетипічні відносини між природними діаметралями - землею і небом, низом і верхом, тяжінням до землі й ростом¹⁴. Як відомо, ці архетипічні антитези відображені в міфології всіх народів у трактуваннях зародження світу, в його розчленовуванні по вертикалі й горизонталі.

Ле Корбюзьє говорив: «Людина, природа, космос - це вісь законів, які з недосяжних глибин рухають нашим всесвітом»¹⁵. Переходячи на мову сучасної науки, можна сказати, що Ле Корбюзьє декларує відносини «мікрокосм»-«макрокосм», відносини внутрішнього світу людини й безмежного зовнішнього світу. А переходячи на архітектурно-просторову мову, можна вважати його вислів матеріалізацією відносин «мікрокосм»-«макрокосм» на стиках зовнішніх і внутрішніх просторів, а метафоризація цих відносин у сприйнятті людиною переносить їх з філософського поняття в архітектурне «єдине».

¹¹ Там же, с. 188

¹² Там же, с.177

¹³ Лінч К. Образ города. - М.: Стройиздат, 1982. - 327 с.

¹⁴ Пучков А.А. Габричевский. Концепция архитектурного организма в мыслительном процессе 20-30х годов. - К.: Дом А.С.С., 1997. - 154 с.

¹⁵ Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. - С.247

К. Танге та Е. Бекон зазначають можливість цілісності міста, посиляючись при цьому на роль руху у формуванні цілісності міської композиції. Так, Е. Бекон вважає, що поєднуючим фактором у композиції Афін був фактор руху. Теза про визначальну роль руху в архітектурній композиції підхоплює й Корбюзьє: «архітектура сприймається в русі,... її досягаєш у русі, всередині й зовні. Це й є жива архітектура»¹⁶. К. Танге порушує питання ширше. Він висуває тезу про об'єднуючу роль інженерних комунікацій, які є структуровизначальними¹⁷. Вони є єдиними константами для міста й будинку. Вони об'єднують як функціональні, так і естетичні аспекти середовища...

Як бачимо наведений вище принципи «єдине-множинне» або «ціле-деталь» має різні трактування, що з'явилися на довгому шляху історії мистецтва й архітектури. Але вони не суперечать досить розповсюдженим поясненням, що трансформація в мистецтві спирається на дві протилежні емоційні концепції - діонісійську й аполлонійську, перша з яких повинна характеризувати мистецтво почуттів, а друга - розуму. Вони відповідають тезі про те, що стилістичні перетворення, які були, є й будуть підпорядкованими діалектичній ідеї боротьби двох протилежностей. Принцип «єдине-множинне», не бере під сумнів теорій, запозичених з біології: народження, розквіт, смерть стилю. В класичному аналізі твір мистецтва розглядають у трьох площинах, тобто з точки зору образу особистості й темпераменту творця, географічної або національної приналежності, передачі характеру епохи. Інакше кажучи, формальна мова старого мистецтва виражалася в індивідуальному, національному й стилі епохи.

Ще раз згадати й прояснити основний принцип мистецтва «єдине-множинне» особливо важливо починаючи вивчення теорії архітектури XX ст. і сучасності, розвиток якої ішов складними шляхами. Її напрямок не був єдиним, а розгалужувався на численні течії, що дуже ускладнює формування критичної

¹⁶ Там же, с.259

¹⁷ Танге К. Город // Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. – С.418

оцінки творів архітектури й містобудування. Заявлений принцип може служити методологічною основою аналізу й критичного погляду на розвиток культури й архітектури, сучасної архітектури.

Великий вплив на архітектуру Західної Європи зумовило протиріччя науково-технічного розвитку. З одного боку, нова техніка розширювала межі можливого, з іншого боку - знищувала людське, особистісне начало з процесів виробництва. Вона виступала як сила, що підкоряється лише своїм власним законам, непідвласним людині. Вона здавалася джерелом «нової поезії», естетичних імпульсів, що народжують нові методи формоутворення. Увідомлення, що технічний прогрес, у жертву якому приносять багато людських цінностей, лише загострює соціальні протиріччя, породжує й ворожість до техніки. Ототожнення техніки й мистецтва змінювалося їх протиставленням. Разом із запереченням технічного раціоналізму заперечувалося часом і раціональне взагалі – як те, що гнітило волю, прояв особистості. Коливання від розумного техніцизму до чисто емоційних пошуків «гуманної» форми не припинялися в архітектурі XX століття.

Сучасна наука проникала в архітектуру й спонукала до глибокого та всебічного аналізу факторів, що впливають на створення архітектури, до пошуків такої критичної оцінки дійсності. В концепціях архітектури виникали й прямі відгомони деяких наукових ідей - як, наприклад, моделі «простору - часу» Ейнштейна й Минковського. Розвиток теоретичних концепцій іде у взаємозв'язку з архітектурною практикою, іноді всупереч загальній тенденції до спеціалізації. Поєднання в одній особі практика й мислителя стає характерним для великих зодчих нашого століття.

Контрольні запитання

1. Поняття цілісності у філософському й архітектурному аспектах.
2. Архітектурні концепції цілісності різних епох.

2. ІДЕЯ ФУТУРИЗМУ В АРХІТЕКТУРІ

Основні риси футуризму.

«Місто майбутнього» Антоніо Сант-Еліа.

Особливості італійського та російського футуризму.

*Все спалити, зруйнувати, затопити, знищити.
На арену виходять футуристи.*

Футуризм (від лат. *futurum* — **майбутнє**) — абстракціоністська течія в європейському мистецтві 10—20-х рр. XX в., що виникла в Італії. Футуризм відноситься до тих художніх напрямків, що стали на шлях відмовлення від реалістичних основ мистецтва.

У жодній з країн Європи культ видатних досягнень мистецтва минулих століть не був таким сильним, як у Італії. Починаючи з вісімнадцятого століття годинник начебто зупинився - Італія, здавалося, перетворилася на музей. Тому спроба створити власне сучасне мистецтво могла виявитися лише раптово, як спалах, як неусвідомлений протест проти минулого.

У творчій практиці італійських живописців Умберто Боччоні, Карло Карра, Джіно Северіні та інших виявилася тенденція зробити предметом мистецтва динамізм як такий. Заперечення традиційної культури, її художніх



Дж. Балла. Динамізм дога на створці. 1912

італійських футуристів антигуманістичний характер: за твердженням італійського письменника Ф. Т. Маринетті, життя мотора хвилює більше, ніж посмішка або сльози жінки. Особливо новаторським вважалося зображення людини або тварини, що рухається. На полотнах футуристів, що

представляють собою хаотичні комбінації площин і ліній, дисгармонію кольорів і форми, людина нерідко трактується як подoba машини. Живопис особливо чутливо тонко й точно відтворює риси нової стилістики. Тут переважають жорсткі гострі прямолінійні форми, присутній колаж; використовують інтенсивні кольори, експресію стрімкого руху. Заперечення *гармонії* як принципу мистецтва властиве й футуристичній скульптурі. Вимога «відкрити фігуру, як вікно», прагнення передати світлопроникність і взаємопроникнення просторів приводило до модерністської деформації. Футуристична абсолютизація динаміки й сили в італійському футуризмі обернулася прославлянням війни як «єдиної гігієни світу», оспівуванням агресії й насильства, поетизацією імперіалізму. Все це в сукупності з націоналізмом призвело італійських футуристів до союзу з фашистським режимом Муссоліні.

Лідером футуристичного руху, що об'єднав представників самих різних видів мистецтва, був Томазо Маринетті. Їхній перший маніфест, опублікований в паризькій «Фігаро» в 1909 році, говорив: «Ми стверджуємо, що світ збагатився новою красою - красою швидкості». Далі маніфест проголошував необхідність повного розриву з минулим і пошуків вираження нової суспільної цінності -- швидкості. Архітектура знайшла свій маніфест з приходом Сант-Еліа - після виставки художників з групи «Новий напрямок» у Мілані в 1914 році, де були представлені і його роботи. В своєму знаменитому маніфесті Сант-Еліа заявляє, що «... футуристична архітектура – це архітектура розрахунку дерзання і простоти, архітектура бетону, заліза, скла, текстильної фібри та всіх сурогатів дерева, каменю та цегли, що допускають максимальну еластичність і легкість; що архітектура не є слідством сухої комбінації практичності й утилітарності, але залишається мистецтвом, тобто синтезом і експресією; що декоративність як дещо протилежне архітектурі, абсурдна, що декоративна цінність футуристичної архітектури обумовлюється лише



Антоніо Сант-Еліа. «Місто майбутнього».

оригінальним розташуванням матеріалів натуральних або яскраво пофарбованих».¹⁸

У цій програмі, яка в головних рисах визначила принципи конструктивістської архітектури, все ж таки міститься принципова відмінність з конструктивізмом, оскільки футуризм висував на перший план не функціональні задачі, а ірраціонально-містичні «потреби духу».

Романтичний техніцизм А. Сант-Еліа втілюється в утопічному проекті «Міста майбутнього» (1914). Це місто бачилося Сант-Еліа просторовою структурою, подібною до величезної

шумної верфі, живої та рухомої, динамічної в усіх своїх частинах.

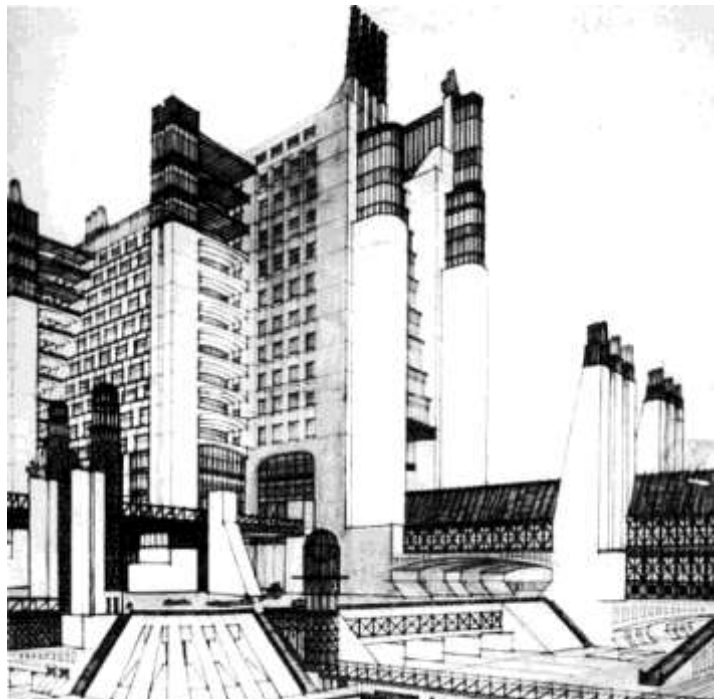
Футуристичний будинок мав бути подібним до гігантської машини. Нова техніка, мрії про можливості, які ще були не досить ясними, представлялися йому не тільки засобом виконання утилітарних завдань, алі й джерелом виразних, динамічних форм. Тому в його проекті «Місто майбутнього» особлива увага приділяється транспортним засобам: у архітектурі житлових будівель виділяються виступаючі назовні шахти підйомників, планування міст визначається розташованими на різних рівнях транспортними магістралями. Краса нової архітектури в її механістичній простоті, в динамічних ритмах вируючого міста, -- такий ідеал Сант-Еліа.

¹⁸ Первые футуристические документы см. «Artecrazia», № 15-30, maggio 1932 «Fasciolo», № 1. Supplemento di «Futurismo»

Показовий також урбаністичний проект сучасника Сант-Еліа - Маріо К'яттоне, який ніби-то втілює у своєму ескізі мрію Сант-Еліа про місто, подібне шумній верфі. Послідовники Сант-Еліа, наприклад Вірджіліо Маркі, розвивають перш за все ірраціонально-містичну сторону його фантастичної теорії. Для них механічні сили та техніка позбавлені реального значення, являються лише засобом подолання матеріалу й руйнування класичних раціональних форм у архітектурі.

В інших країнах Заходу футуризм був представлений нечисленними групами. Сформований в Росії футуризм лише термінологічно й деякими формальними рисами перегукується з італійським футуризмом, відрізняючись від нього соціально-класовою основою й естетичною суттю. У сфері ідеології він також не схожий на італійський рух.

По своїй структурі російський футуризм -- це взаємовигідне співробітництво, коли різні люди, збираючись



Антоніо Сант-Еліа. «Місто майбутнього».

разом, займаються тим, що їм цікаво. Загальні ідеї, що лежали в основі руху, оберталися для кожного з них своєю стороною.

В італійському русі панувала повна диктатура Марінетті, останні – це лише послідовники, що підтримували, слідували його ідеям, відображали і втілювали їх у своїх творах.

Ще один аспект у ідеології російського футуризму пов'язаний з його антитехніцизмом. У порівнянні з італійським футуризмом, російський проектував природний варіант нової культури, що базується на логіці живого організму, а не машини. Ідея футуристів полягала у вірі в переродження, у вірі

в те, що наближаються зміни самої сутності людини. Однак італійці розуміли це як знаходження нової сили в злитті з машиною, російські футуристи вірили в духовну, психічну еволюцію людини, що призведе до занурення в природу й гармонічне злиття з нею.

Як італійські, так і російські футуристи одним з головних положень у своїх маніфестах проголошували відмову від усього досвіду, всіх культурних підвалин і досягнень попередніх поколінь у ім'я нового мистецтва, яке б у найбільш повній мірі відповідало духу сучасності. “Архаїчний” шар у італійському русі проступав тільки в таких категоріях естетики, як героїзм, агресія, жертва, могутність, що реалізувалися головним чином у “варварській” енергетиці всього руху. В основі російського архаїзму лежала раціональна установка на дослідження “першооснов буття”, а не на їхнє суб'єктивне переживання.

Для італійського футуризму основним елементом, з яким асоціюється і сам рух, і нова людина футуризму, є метал - або в образі машини, або в більш метафоричній формі: “Футуризм є величезна брила розпечених металів, що ми витягли нашими руками з надр вулкану й підняли до неба”¹⁹. У російському футуризмі таким елементом часто виявляється земля. Земля для російських футуристів -- це втілення всієї сукупності природного світу. Саме через злиття з ним, через поєднання зі стихією природного виникає їхня нова людина.

Прагнення до зникнення межі між суб'єктом і світом матерії властиве як російському так і італійському футуризму. Однак напрямок цього руху істотно розрізняється. Центральним символом італійського футуризму стають образи смертельної висоти. Вони відображають в різних мотивах сходження на вершину гори, з яким асоціюється футуризм у Маринетті. Для російських футуристів центральним символом будуть образи смертельної глибини. Мотиви сходження, занурення, замикання, постійні в творчості російських футуристів.

¹⁹ Маринетти Ф.Т. Первый манифест футуризма// Называть вещи своими именами. Программные выступления мастеров западно-европейской литературы XX века/ Сост., предисл. и общ. ред. Л.Г.Андреева. -- М.: "Прогресс", 1986, – с.40

У російському футуризмі людина пов'язується зі стихією становлення, з нескінченною низкою трансформацій природної речовини. Цій зануреності в життя природи відповідає інтерпретація однієї з центральних тем футуризму - теми смерті. В італійському футуризмі смерть - вища точка реалізації суб'єкта і його торжества над природою. Вона прославляється і оспівується.

Проаналізувавши футуризм у Росії та в Італії, ми прийшли до висновку, що цей авангардистський рух у цих двох країнах був близьким у окремих деклараціях (прокламування ідей створення "мистецтва майбутнього", заперечення художніх традицій та ін.) та в окремих темах, але різними, часом протилежними ідейними установками. Російський футуризм пішов від італійського, але зазнав змін, і став цілком самостійний рухом.

Найяскравіші представники футуризму – Сант-Еліа й Умберто Боччоні - загинули в першій світовій війні і з ними, ніби загинув сам футуризм. Не з'являлося ніяких нових робіт. Але футуризм і проголошені ним принципи зробили великий вплив на розвиток мистецтва. Його ідеї простежуються в конструктивізмі, функціональній архітектурі модернізму. Ідеї Сант-Еліа послужили поштовхом для багатьох містобудівних ідей, що висувалися в роки між двома війнами, його проект став зразком «поетизації» нової техніки.



*Головним присвяченням архітектурному футуризму є **Монумент загиблим у Першій світовій війні (Комо, 1930-33)**, спроектований за одним з рисунків Сант-Еліа Джузеппе Терраньї*

Контрольні запитання

1. Ідея футуризму в архітектурі на прикладі творчості Антоніо Сант-Еліа.
2. Особливості італійського й російського футуризму.

3. МІСТОБУДІВНІ КОНЦЕПЦІЇ ЛЕ КОРБЮЗЬЄ.

ВІД «СУЧАСНОГО МІСТА» ДО «ЛУЧЕЗАРНОГО МІСТА»

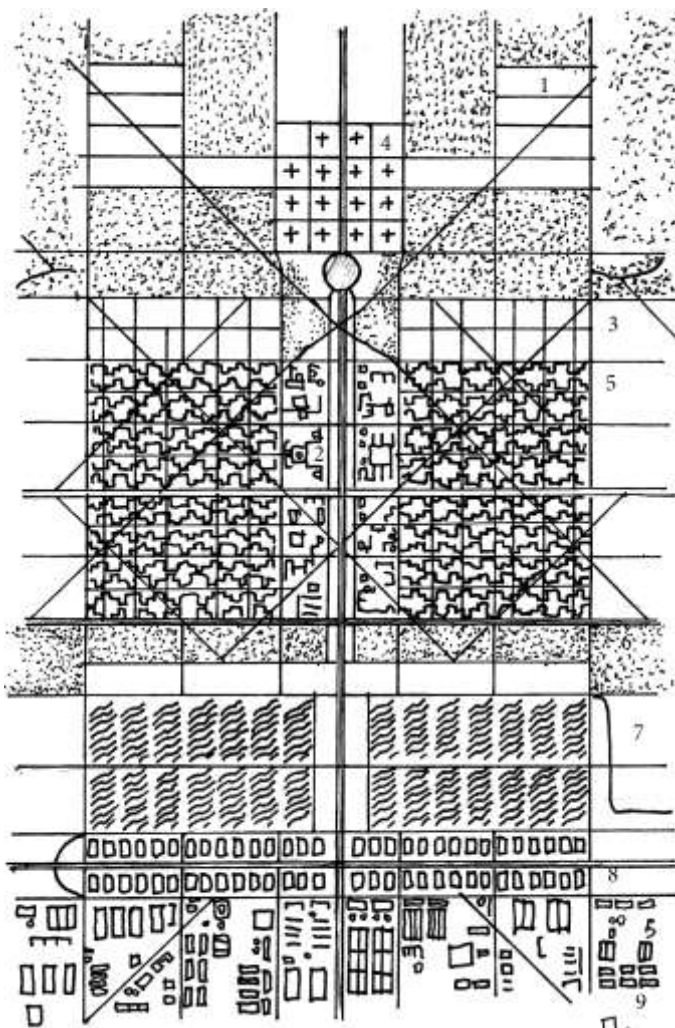
Порівняння концепцій «Сучасного міста» й «Лучезарного міста»
План реконструкції Ріо-де-Жанейро

*Я задумав “Лучезарне місто”, розташоване в чудовому
ландшафті: небо, море, Атлаский хребет, гори Кабілії.
Для кожного із 500 тисяч жителів...
Для кожного із них я передбачив небо, море й гори, які
буде видно з вікон будинків і які створюють для їх
мешканців благодатну та життєрадісну картину”.*
Ле Корбюзьє

В основі трансформації міст, запропонованих Ле Корбюзьє,- від «ієрархічного» «Сучасного міста» (1922) до «безкласового» «Лучезарного міста» (1930) лежали серйозні зміни в поглядах архітектора на місто «машинної ери». Найбільш важливим був його відхід від моделі централізованого міста до теоретично нескінченного поліса, принцип організації якого ґрунтувався, як і в лінійного міста Мілютіна, на зонуванні паралельними стрічками. В «Лучезарному місті» ці стрічки утворювали наступні зони: 1) міста-супутники, призначені для виховних установ; 2) ділова зона; 3) транспортна зона, що включає пасажирський залізничний і повітряний транспорт; 4) зона готелів і посольств; 5) житлова зона; 6) зелена зона; 7) зона легкої промисловості; 8) склади й товарні залізничні станції; 9) зона важкої промисловості

У «Лучезарному місті» концепція відкритого міста, проголошена ще в проекті «Сучасного міста», отримала своє логічне завершення. Лучезарне місто за Корбюзьє виглядає загалом як зелений парк або сквер. Будинки в ньому розташовані вільно, продуваються з усіх боків повітрям і сонячним світлом. Сьогодні ми можемо бачити реалізацію цієї ідеї, просто кинувши оком з вікна свого будинку, якщо він, звичайно, розташований в новому мікрорайоні. Завдяки підйому всіх споруджень міста, включаючи гаражі й під'їзні дороги, на стійки, поверхня землі являла собою суцільний парк, у якому ніщо не заважає прогулянкам.

Вимога крупномасштабного виробництва й необхідність враховувати різницю між унікальними спорудами й потенційною вигодою використання раціоналізованих методів виробництва при будівництві житла змусили Ле Корбюзьє відмовитися від ідеї кварталу, забудованого по периметру, відомої як вілла-блок, на користь будівельної форми, що в більшій мірі підходить для масового виробництва, а саме, уступчастих кварталів «Лучезарного міста», спроектованих як безперервна стрічка житлової забудови. Взявши



Ле Корбюзьє. «Лучезарне місто», 1931

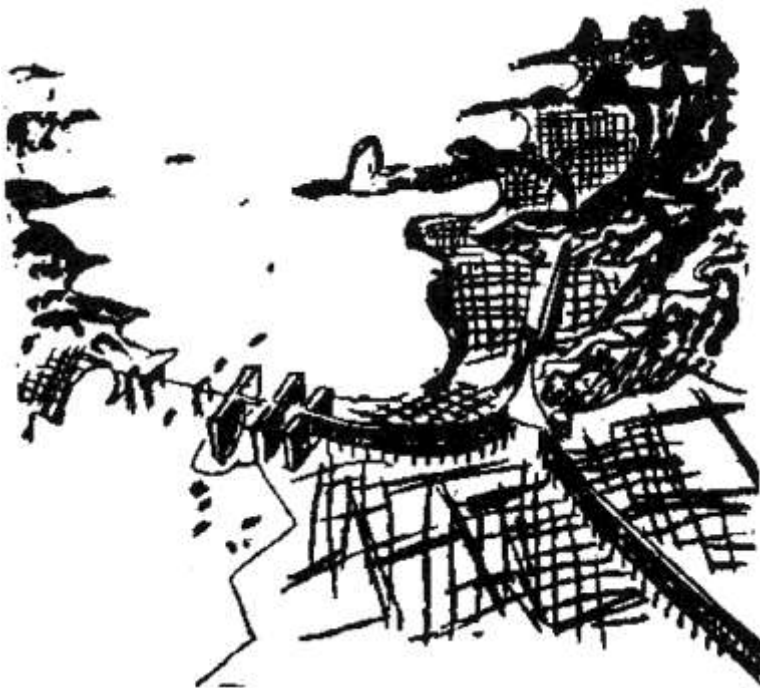
за основу «бульвар-редан», ідея якого була запропонована Еженом Енаром у 1903 р., Ле Корбюзьє висунув варіант стрічкової забудови, при якій фасади будівель у регулярному порядку то збігалися з червоною лінією, то відступали від неї.

Різниця в організації житлових одиниць цих двох типів була настільки ж значна, як і різниця між їх зовнішнім виглядом. Вілла-блок демонструвала якісне вирішення будинку з «висячим садом» як автономної одиниці, а житлова одиниця «Лучезарного міста» була орієнтована на більш економічні критерії, тобто на кількісні стандарти серійного виробництва. Основна одиниця віллі-блоку включала простору садову терасу й житловий простір подвійної висоти, розміри якого були встановлені раз і назавжди, незважаючи на чисельний склад родини. Житлова одиниця «Лучезарного міста» являла собою одноповерхову

квартиру, розміри якої змінювалися. Це вирішення було більш економічним, ніж здвоєна секція подвійного по висоті обсягу. В житловій одиниці «Лучезарного міста» був оптимізованим кожен квадратний сантиметр площі. Так, товщина перегородок була зменшена до крайньої межі, за якою вони перестали б виконувати функцію акустичних бар'єрів, а розміри підсобних приміщень (кухонь і ванних кімнат) були зведені до мінімуму. Кожну квартиру можна було трансформувати залежно від використання в денний або нічний час за допомогою перестановки ковзаючих перегородок: скориставшись ними, можна було відокремити спальні зони одну від іншої, а забравши їх - одержати ігрову зону для дітей, що з'єднувалася з житловою кімнатою. Такі інновації робили типову квартиру «Лучезарного міста» настільки ж ергономічно ефективною, як і купе спального вагона (Ле Корбюзьє дійсно скористався багатьма стандартами, прийнятими при спорудженні залізничних пасажирських вагонів). Кондиціонування повітря й герметичні фасади демонстрували явну спробу обладнати будинок відповідно до нормативів цивілізації машинної ери. Виконаний в стилі промислового дизайну й далекий від архітектури в традиційному змісті, блок «Лучезарного міста» різко

відрізнявся за характером від «Міста Світу».

У 1929 р., незадовго до закінчення роботи над «Лучезарним містом», Ле Корбюзьє відвідав Південну Америку. З літака, пілотованого піонерами авіації Мермозом і Сент-Екзюпері, він ознайомився з тропічними ландшафтами. З повітря Ріо-де-Жанейро став перед ним як природне лінійне місто,



*Ле Корбюзьє. Проект реконструкції
Ріо-де-Жанейро*

що вузькою стрічкою простягнулося між морем і крутими вулканічними скелями. Ця міська територія спонтанно висуває ідею «міста-моста», і Ле Корбюзьє негайно накидав план реконструкції Ріо у формі прибережної автостради близько 6 км довжиною, піднятої на 100 м над землею і 15 поверхів «штучних майданчиків» для житлових осередків, утворених під полотном дороги. В остаточному варіанті ця мегаструктура була піднята над середнім рівнем дахів міста.

Подібне натхнення рішення знайшло відгос і в планах реконструкції Алжиру 1930-1933 р. Першому з них, задуманому як автодорожня мегаструктура, що витягнулася вздовж берега, була дана кодова назва «план Обюс» через те, що він по ввігнутій лінії, що нагадує раковину, обгинав затоку. Ідея «міста-моста» втілилася в 6 поверхах під поверхнею дороги й 12 - над нею. Розташовані на відстані 5 м по висоті один від іншого, ці поверхи являли собою штучні площадки, на яких окремі власники могли зводити двоповерхові одиниці «в будь-якому стилі, який вони захочуть».

Чуттєва конфігурація планів, створених для Ріо-де-Жанейро й Алжиру була пов'язана з певними трансформаціями у виразній манері Ле Корбюзьє. Після 1926 р. він відійшов від пуристської абстракції і почав створювати чуттєві метафоричні композиції, що викликають «поетичні емоції».

Хоча «Лучезарне місто» так і не було побудоване, та його вплив як моделі, що розвивається, на післявоєнне містобудування в Європі та й в усьому світі було дуже сильним. Окрім багатьох численних схем житлових масивів, специфічні плани двох нових столиць – Чандигарха Ле Корбюзьє (1950) й Бразиліа Лусіо Коста (1957) виникли дякуючи ідеям проекту «Лучезарного міста». Перш за все це відмова від ідеї «закінченого» міста.

Контрольні запитання

1. Концепція „Лучезарного міста” Ле Корбюзьє.
2. Містобудівні проекти Ле Корбюзьє. Генезис творчої думки від пуризму до чуттєвості.

4. ГРУПА «СТИЛЬ»: ЕВОЛЮЦІЯ І РОЗПАД НЕОПЛАСТИЦИЗМУ.

Нова «просторова концепція»

Гармонія рівноваги контрастів у групі «Стиль».

Житловий будинок Г.Рітвельда і 16 пунктів пластичної архітектури.

«1.Є нова і стара свідомість епохи. Старе спрямоване до індивідуального. Нове спрямоване до загального. Конфлікт між індивідуальним і загальним знайшов відображення як у світовій війні, так і в сучасному мистецтві...

б.... Творці неопластицизму звертаються до всіх, хто вірить у реформу мистецтва й культури з закликом зруйнувати ті перешкоди, які заважають подальшому розвитку. Забравши обмеження природних форм за допомогою нового пластичного мистецтва, ми знищимо перешкоди, що стоять на шляху вираження нового чистого мистецтва»

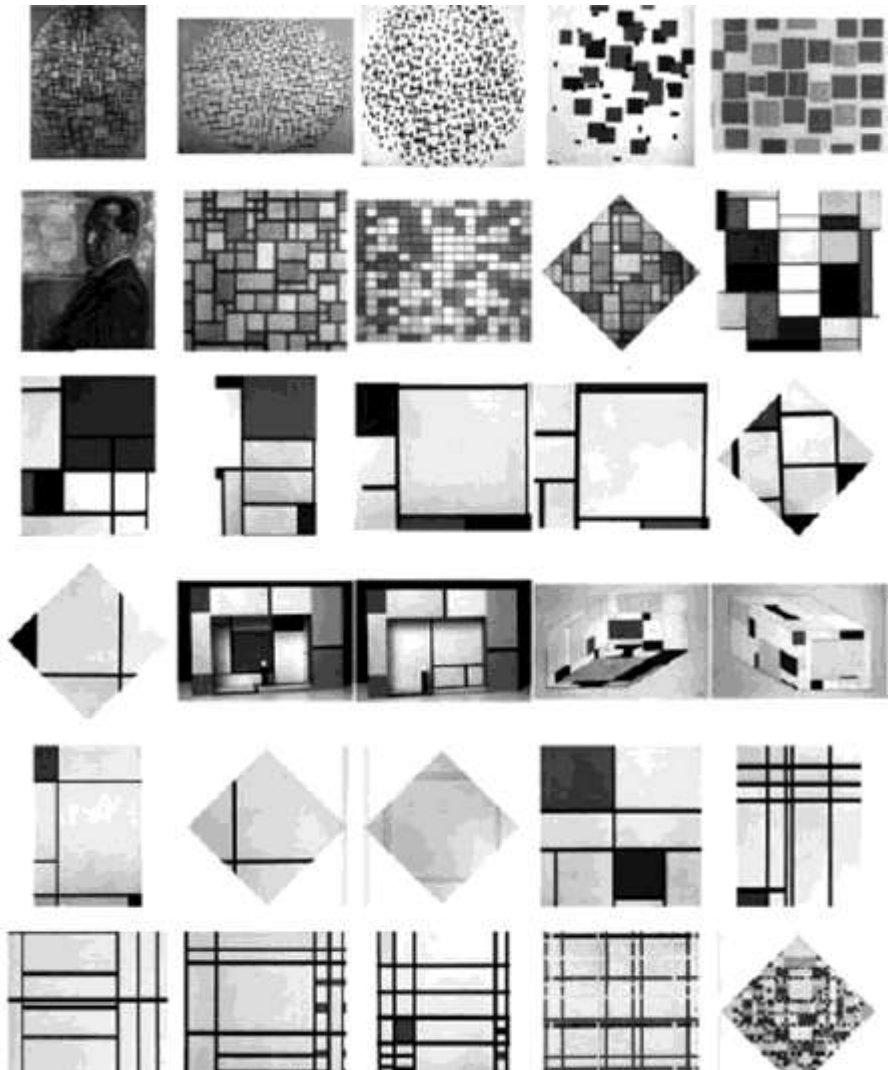
З першого маніфесту групи «Стиль», 1918 р.

Розвиток нової мови форм представляє собою різноманітний творчий процес. У ньому беруть участь творчі сили з різних видів мистецтва. Часом незалежно одна від одної вони створюють елементи нового стилю. Так, на архітектуру початку двадцятого століття істотний вплив зробила творчість діячів образотворчих мистецтв - живописців і скульпторів. Вирішальну роль при цьому зіграло відкриття нового зорового сприйняття навколишнього світу, вперше втілене в творчості художника Поля Сезанна. Звична просторова перспектива змінюється такими формами бачення, за яких предмет одночасно сприймається з різних точок зору. Кубізм, проголошений в 1908 році Пікассо й Браком, розкладає предмети видимого світу на окремі елементи і послідовно наносить їх на площину. Він розглядає предмет з усіх боків, проникає в його внутрішню сутність. До трьох вимірів, що визначають класичний простір (довжина, ширина, висота), в XX столітті додається четверте – «час».

Для архітектури це означає, що замкнутий, відділений стінами від навколишнього світу об'єм, що сприймався за законами перспективи з однієї позиції, змінюється поєднанням взаємопроникаючих просторових фігур. Приміщення тепер уже не обмежується своїми чотирма стінами -- воно визначається взаємним розміщенням об'ємів і перегородок, які стоять вільно.

У голландську групу «Стиль» у 1917 році входили живописці *Мондріан*, *ван Дусбург*, *ван дер Лек* і *Хусар*, архітектори *Ауд*, *Вілс*, *ван'т Хофф*, скульптор *Вантонгерлоо* й поет *Кок*. Ця група не тільки з усією послідовністю проводила свої ідеї в образотворчому мистецтві й архітектурі, але й намагалася поширити свої погляди на інші галузі людської діяльності: театр, балет, кіно. Вона протиставляла соціальним і економічним умовам свого часу такі категорії, як

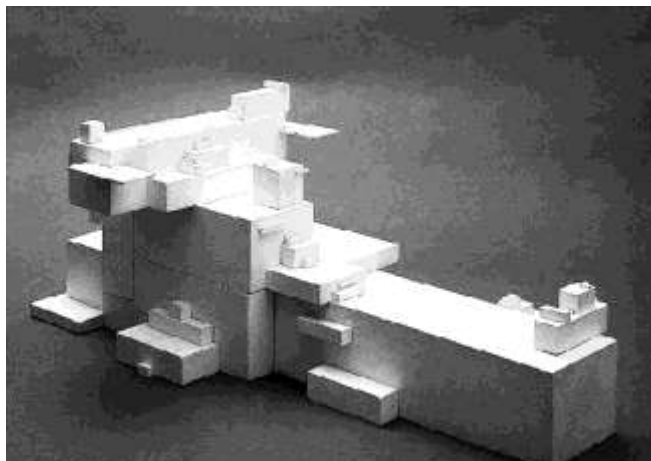
об'єктивність, порядок,
ясність, простота, і
постійно прагнула
відмовитися від
індивідуальності й
випадковості в
мистецтві та прийти до
об'єктивного
узагальнення, в якому
знайшло б своє
вираження «загальне
світовідчуття епохи» -
термін, який часто
вживали учасники
групи «Стиль». У
живописі позиція
групи «Стиль»
найбільше яскраво



Композиції Піта Мондріана

відобразилася в роботах художника Піта Мондріана. Він поставив своєю

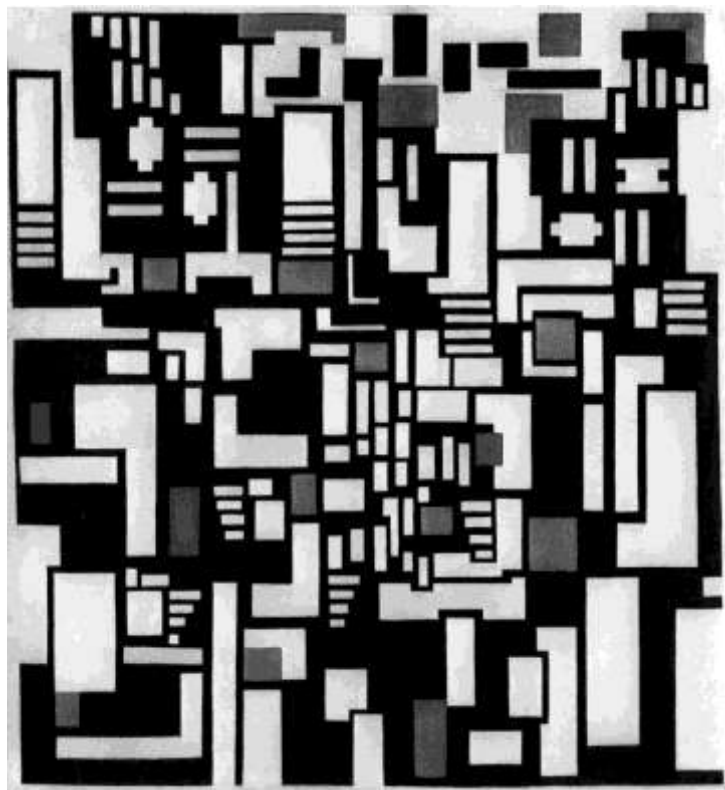
метою досягнення повної гармонії в мистецтві. за теорією «Стилю» така гармонія може виникнути тільки при рівновазі контрастів. Елементарним прикладом контрасту є прямий кут, утворений перетинанням двох ліній. Тому основою побудови картин Мондріана є сітка ліній, що перетинаються під прямим кутом; утворені ними поля виділяються розфарбуванням.



К.Малевич. Архітектонічна скульптура

До аналогічної концепції прийшов і Казимир Малевич - засновник російського супрематизму. Він також починає з живопису. В пошуках найпростіших засобів виразності він уже в 1913 році застосовує елементарні геометричні фігури: квадрат, прямокутник, коло й трикутник. Звертаючись до розробки нової сучасної архітектури, Малевич переносить ці форми і їхні

взаємини з площини полотна в простір.



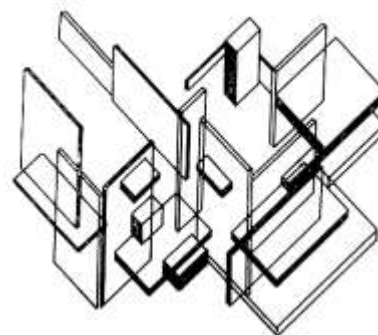
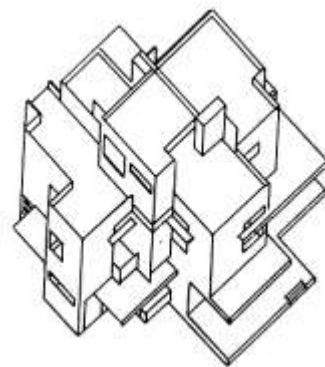
Тео ван Дусбург. Композиція IX

Взаємний вплив різних мистецтв, що чітко проявився в «Стилі», привів до спільності й єдності формальних засобів образного вираження в живописі, прикладній графіці, скульптурі й архітектурі. Дещо прямолінійне проведення проголошених у програмі принципів призвело до надмірного захоплення окремими елементами форми.

Тео ван Дусбург, ідеолог групи «Стиль», визначає архітектуру

як «узагальнене вираження фізичних і духовних потреб», що охоплює «всі приватні проблеми будівництва, мистецтва й економіки». Проте ці тези, всупереч теоретичним передумовам, не завжди достатньо проявляються в проектах і спорудженнях групи «Стиль», у яких часто панують абстрактно-геометричні побудови. Проекти характеризуються гармонією кубів, площин і ліній, функціональне призначення будівель і їхня конструктивна розробка відсуваються на задній план. Зрозуміти й оцінити величезне значення «Стилю» в історії розвитку архітектури можна тільки, якщо врахувати, що проекти цієї групи носять характер маніфестів. Тому в цих проектах навмисно підкреслюються ті образно виразні елементи, яким приділяється особливе місце в теоретичних концепціях «Стилю».

В архітектурних формах неопластицизму відчувається вплив Франка Ллойда Райта. Наприклад, у проекті фабричної будівлі, виконаному Я. І. П. Аудом у 1919 році. Далеко виступаючі звиси дахів, що дають глибоку тінь, карнизи й витягнуті по горизонталі вікна відразу викликають у пам'яті побудовані Райтом «будиночки в преріях». Поряд із цим, особливо в центральній частині фабрики, використане добре врівноважене поєднання горизонтальних і вертикальних прямокутників, ребер і площин. Виступаюча частина будівлі з в'їзними воротами найбільш



АксонOMETричні етюдИ

переконливо доводить, що Ауд і тут виходить із нічим не прикрашеного прямокутного об'єму, як основного елемента форми.

У наступні роки погляди архітекторів групи «Стиль» викладаються в роботах, які представлені аксонометричними етюдами й проектами-макетами (гіпотетичними архітектурними спорудами) й продемонстровані на паризькій виставці 1923 року (Тео ван Дусбурга і ван Естерена). «Будівля розчленована на

частини... - так пояснює ван Дусбург свої дослідження, - вона розкладена на окремі пластичні елементи. Будинок стає предметом, який можна обійти з усіх боків. .. він вільно виростає з землі, перекриття використовують як терасу, ніби перетворюючись у поверх на відкритому повітрі»²⁰. По суті, тут дана концепція, описана Ле Корбюзьє в його естетиці сучасної архітектури. Нова мова форм викристалізовується з одночасно виникаючих різних точок зору. В 1924 році були одночасно створені два проєкта, що є програмними для архітектурних поглядів «Стилю»: житловий будинок в Утрехті, побудований Г.-Т. Рітвельдом, і робоче селище Хук ван Холланд Я. І. П. Ауда. Хоча Ауд і відійшов у 1921 році від групи «Стиль», уся його діяльність розвивалася співзвучно її ранньому періоду. Будинки для робітників, зведені Аудом, - одне з перших втілень нових принципів сучасної архітектури, що відображають соціальні зрушення, що відбуваються.

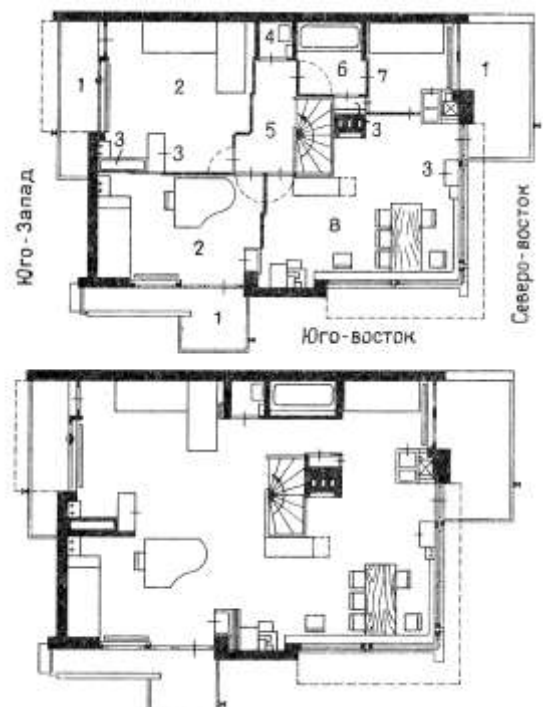


Герріт Томас Рітвельд. Житловий будинок, Утрехт, 1924

²⁰ Ёдике Ю. История современной архитектуры, М.:Искусство, 1972. С. 105. Цитировано по книге De Stijl, Katalog 81 des Stedelijk Museum. Amsterdam, 1931.

Будівлі Рітвельда являють собою типовий приклад застосування теорії «Стилю» до індивідуального будинку. З напруженої взаємодії горизонтальних і вертикальних площин, зі сполучення прямокутних об'ємів і незаповнених прорізів, з кольорових і білих поверхонь Рітвельд створює життєрадісне відчуття рівноваги мас і площин. Акцентування окремих формотворчих елементів помітні в цілому ряді деталей його житлового будинку. Парапети балконів опущені нижче за рівень підлоги. Середня частина фасадної стіни, трактована як самостійний вертикальний елемент форми, виступає вперед за межі основного об'єму будівлі, чим створюється контраст із горизонталлю даху, лише з однієї сторони винесеної у вигляді козирка. Будинок трактується як система площин, що розчленовують простір і направляючих його течій, але не створюють замкнутого об'єму. Житловий будинок Рітвелда можна вважати реалізацією 16 пунктів пластичної архітектури: *елементарний, економічний і функціональний; немонументальний і динамічний; антикубістичний за формою і антидекоративний за кольором.*

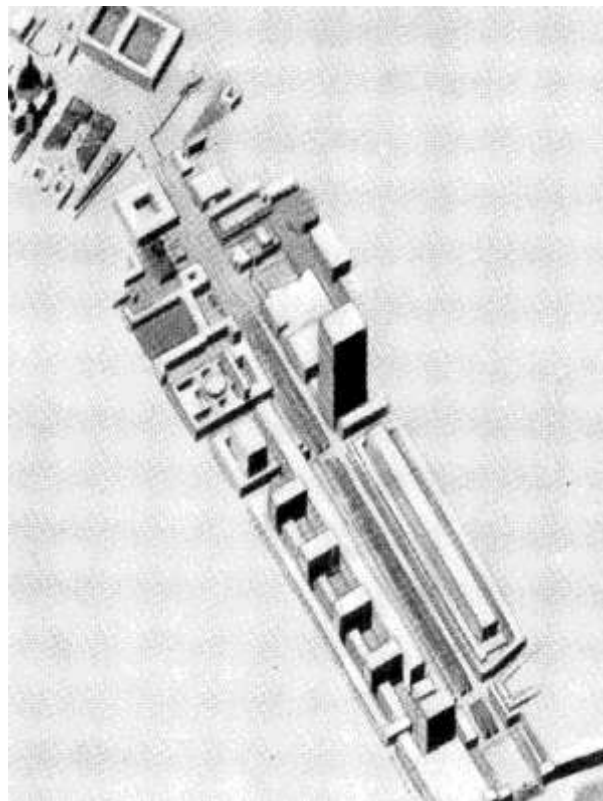
Архітектори «Стилю», і, насамперед, Ауд і ван Естерен, ще в ранній період своєї діяльності прийшли до висновку, що висунуті ними ідеї плодотворніше за все можуть бути застосовані не до окремих будівель, а до виконання містобудівних завдань. У їхніх дослідженнях і проектах, у



Утрехт. Житловий будинок.

яких даються елементарні прийоми об'ємно-просторової побудови, втілені ідеї, якими сучасне містобудування користується ще й сьогодні. Вперше ван Естерен намагається застосувати ці ідеї в проекті реконструкції магістралі Унтер ден Лінден у Берліні, за який йому було присуджено премію (1925). Він намагається додати міській забудові нову виразність чергуванням одно- і багатоповерхових будівель, об'єднанням їх у групи й великі блоки, утворенням

системи площ, введенням висотних акцентів. Провідна роль геометричних форм і пануюче значення площини, як основних композиційних започаткувань, визначають один з етапів розвитку сучасної архітектури, що охоплює період приблизно з 1917 до 1926 року. Все це було поштовхом до подальшого розвитку, мало величезне значення в період перелому й пошуків, що слідували за потрясіннями першої світової війни. Використання найпростіших форм призвело до відмови від усякого бездумного



Магістраль Унтер ден Лінден у Берліні

прикрашання минулого. Робота з простими формами загострювала розуміння чітких пропорцій і акцентувала красу природних матеріалів.

У проектах групи «Стиль» передбачено багато чого з того, що набуло важливого значення при подальшому розвитку архітектури. Уявлення, що змінилися, про вигляд будівлі і його функцій призвели до відмови від розуміння будинку як замкнутого з усіх боків простору й тим самим породили початок нової просторової концепції сучасної архітектури з її нерозривним зв'язком зовнішнього і внутрішнього. В дослідженнях «Стилю» така концепція була тільки намічена. Лише в 1930 році Міс ван дер Роє при будівництві будинку Тугендхата вперше застосував цю нову організацію простору. Він звільнив площину від її ролі, що огорожує, і включив її до числа елементів архітектурної композиції.

Контрольні запитання

1. Нова просторова концепція в творчості групи «Стиль».
2. Практична й теоретична діяльність представників неопластицизму.

5. ЕКСПРЕСІОНІЗМ У АРХІТЕКТУРІ

Основні риси експресіонізму.

«Корона міста» Г.Пельціга.

«Функція плюс динаміка» Еріха Мендельсона.

Концепція простору Г. Шароуна.

*Експресіоністичні ідеї запропонували
альтернативу «інтернаціональному модернізму»
з чистою геометрією та раціоналістичним
плануванням.*

Експресіонізм (лат. *expressio* – **вираження**, трактувалось як тріумф духу над матерією) виник у Німеччині і Австрії на початку ХХ століття в образотворчому мистецтві й пережив бурхливий спалах після першої світової війни. В цьому напрямку відобразилися емоційна нестійкість і неупорядкованість життя, передчуття грандіозних соціальних потрясінь. Початок експресіонізму як художнього напрямку було покладено в 1905р організацією «Die Brücke» («Міст») в Дрездені студентами архітектурного факультету Вищого технічного училища. Створюючи групу «Die Brücke» Ернст Людвіг Кірхнер, Еріх Хеккель, Карл Шмідт-Ротлуфф, Фріц Блейль прагнуть перекинути міст до майбутнього і створити новий живопис. У грубих, примітивних, експресивних формах вони виражали незгоду з оточуючою дійсністю і академічним малюнком.

Інше об'єднання німецького експресіонізму «Der Blaue Reiter» («Голубий вершник») зароджується в Мюнхені в 1910р. Створена Францем Марком і Василієм Кандинським група притягує багато різних незалежних художників: Габрієлу Мюнтер, Пауля Клеє, Августа Макке. Картинам «Der Blaue Reiter» притаманна містика і кольориста гармонія. Експресіоністи не надавали важливого значення формальним проблемам, їхній живопис нарочито грубий. В протесті «проти всього» вони демонстрували перебільшені форми.

Експресіоністична архітектура одержала найбільш яскраве вираження в Німеччині 1919-1922 років. Напрямок характеризується: *ірраціоналістичністю, що не сприймає гармонії, рівноваги, ясності; екстатичністю, динамізмом,*

деструктивністю. Ці риси, що визначилися в мистецтві, були перенесені в архітектуру разом з гротескною символічністю і неспокійними, пульсуючими ритмами форми:

- експресіоністи розробляли специфічні просторові прийоми організації простору, який становився розпливчасто-безформенним, з нечіткими межами;
- заперечували класичні правила архітектури, логіку конструкції; створювали характерну динамічність і неврівноваженість;
- створювали форми-символи, художні образи яких побудовані на асоціаціях з формами органічної архітектури або техніки.

На Кельнській виставці Веркбунда в 1914р Бруно Таут представив павільйон скляної промисловості, який став початком створення «скляного ланцюга» - «скляної архітектури». Павільйон Таута був заповнений світлом, яке проникало через його гранований купол, освітлюючи витягнутий вздовж головної осі та прикрашений скляною мозаїкою зал, підлога якого підіймається на сім сходин, у середині яких тече вода.



промисловості. Кельн. 1914р.

«... Ми мусимо... змінити нашу архітектуру. Це стане можливим лише в тому випадку, коли стіни перестануть відгороджувати нас від оточуючого світу. Але ми зможемо досягнути цього лише за допомогою скляної архітектури, яка дозволить світлу сонця, місяця та зірок проникати в кімнати не тільки через вікна, але й через скляні стіни...»²¹

²¹ Фремington К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. - М.: Стройиздат, 1990. - с.173

У 1918 Бруно Таут і Адольф Бене організовують «Робочу раду по мистецтву», що поєднується з численною «Ноябрьською групою». Час кипучої організаційної діяльності, гарячих суперечок, творчих маніфестів, сміливих проєктів. Архітектори змушені обмежуватися розробкою теоретичних концепцій і фантастичних проєктів.

У 1919 р. Бруно Таут організовує гурток з 14 друзів -однодумців. Кожний з учасників писав адресовані всьому гуртку листи, викладаючи свої погляди на природу архітектури, архітектурної творчості, соціальну місію архітектора, на питання формоутворення. Бруно Таут і Ганс Шароун особливо підкреслювали роль несвідомого в творчості. В цей період були написані Бруно Таутом такі твори: «Альпійська архітектура», «Корона міста» й «Розпад міста».



Г.Пельцінг. Великий театр. Берлін.

Одним з архітекторів-експресіоністів, який реалізував образ кришталевої «корони міста», про яку писав у своєму творі «Корона міста» Бруно Таут, був **Ганс Пельцінг**. Спроектований ним для Макса Рейнхарда в Берліні театр на 5000 місць вражає чудовим поєднанням форми й простору.

«Інтер'єр величезного залу прикрашає незліченна безліч підвісок, яким наданий легкий хвилюподібний рух у напрямку до порожнечі купола. Світло, що падає з малесеньких відбивачів, які закріплені на кожній підвісці, створює враження розчинення і нескінченності»²² (Василь Лукхард).

Еріх Мендельсон реалізував свою «корону міста» в обсерваторії, яку він побудував для Альберта Ейнштейна в Потсдамі в 1917-1921р. Це споруда, що поєднує в собі строгу функціональність з пластичністю в рішенні об'єму, роблячи її схожою на скульптуру.

²² Там же, с. 176.

Під час поїздки до Голандії Мендельсон знайомиться з Амстердамською і Роттердамською архітектурними школами. Та ні одна зі шкіл не отримала його повного схвалення. Він пише: «Аналітичний Роттердам заперечує фантазію, замріяний Амстердам не розуміє об'єктивності. Звичайно, головним елементом є функція, але функція без почуття – лише будівництво. Більш пристрасно ніж будь-коли я захищаю зараз «золоту середину... Функція плюс динаміка – ось те, чого слід домагатися»²³.



Обсерваторія А.Ейнштейна, Потсдам, 1917-1921 р.

Капелюшна фабрика в Лукенвальді, побудована в 1921-1923рр, відображає вплив візиту в Голландію, після якого Мендельсон зайнявся вивченням конструктивної виразності матеріалів. Її фарбувальня з кульовим покриттям і виробничі цехи контрастують з гладкою плоскою покрівлею

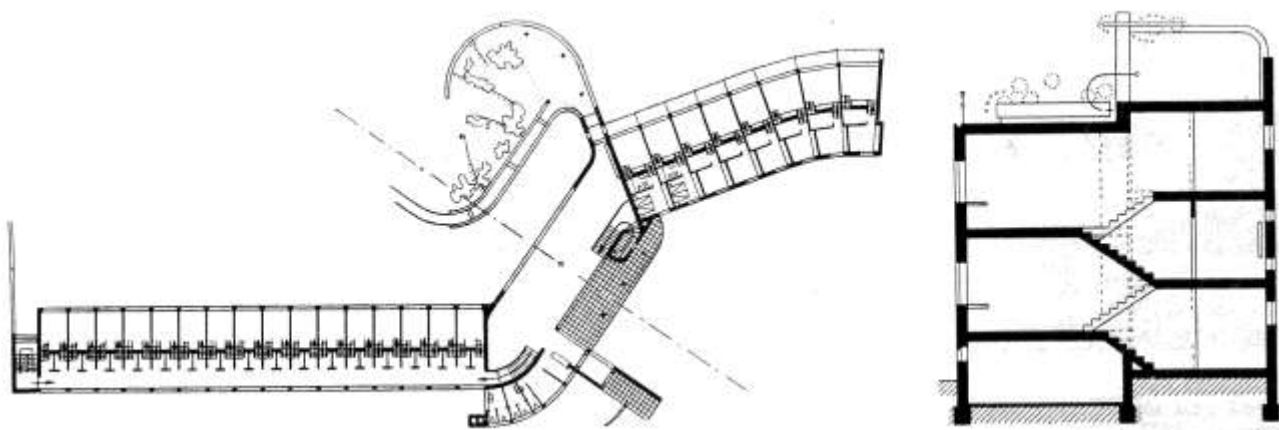
²³ Там же, с. 178.

електростанції. Тут розроблений принцип протиставлення високих виробничих будівель і горизонтальних адміністративних будівель.

У подальшій творчості довільне поводження з формою зникає, з'являється виразне рішення об'єму, вписане в навколишній ландшафт.

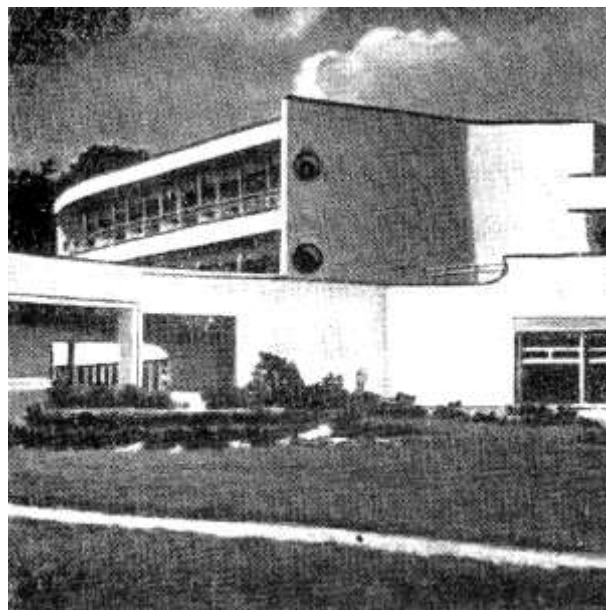
Ганс Шароун

Будівлі Шароуна раннього періоду та 50-60-х років відносяться до експресіонізму. За творчим методом його творчість у цілому найближча до органічної архітектури. Наприкінці першої світової війни Шароун зближається з німецькими архітекторами-новаторами і бере участь у роботі гуртка «Скляний ланцюг». Проблема простору – центральна, підпорядковує собі все інше в творчості Шароуна. Запроектовані ним внутрішні архітектурні простори Шароун рідко прагнув відкрити назовні через великі засклені поверхні.



Житловий будинок на виставці Вербунда, Бреслау, 1928-1929. План, розріз, видова перспектива.

У середині 20-х років у німецькій архітектурі з'являються позитивні ідеали, починається підйом раціоналістичних методів творчості. Будівлям Шароуна в цей час властиві багато рис, що поєднують його з іншими функціоналістами: плоска покрівля, горизонтальні вікна, встановлення окремих об'ємів на стовби, відсутність орнаменту, світлий колір. У той же час архітектурні форми, які він



проектує – це не комбінація геометричних тіл. Він сміливо вводить криволінійні та косокутні форми. Будівлі Шароуна характеризуються спокійними формами, ясністю ліній, плавністю криволінійних переходів від однієї форми до іншої. Просторову структуру будь-якого об'єму він прагне komponувати навколо великого «серединного простору», що наділяється особливим функціональним і емоційним значенням.

З кінця 40-х років знову зароджується рух, що надихається ідеями експресіонізму, розвиває й трансформує їх.



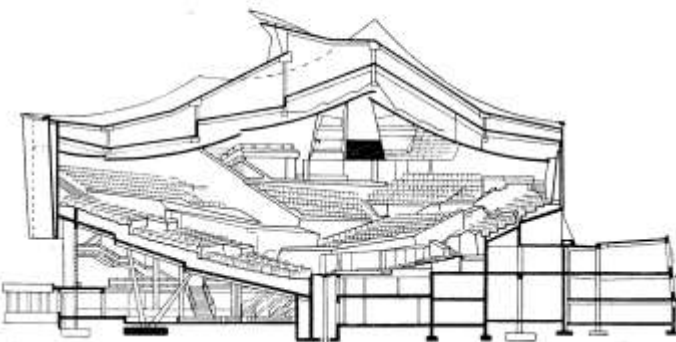
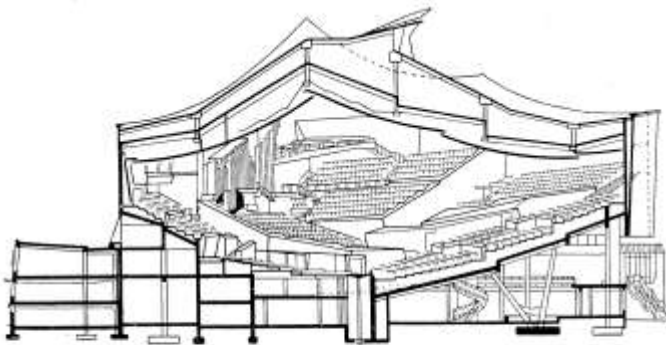
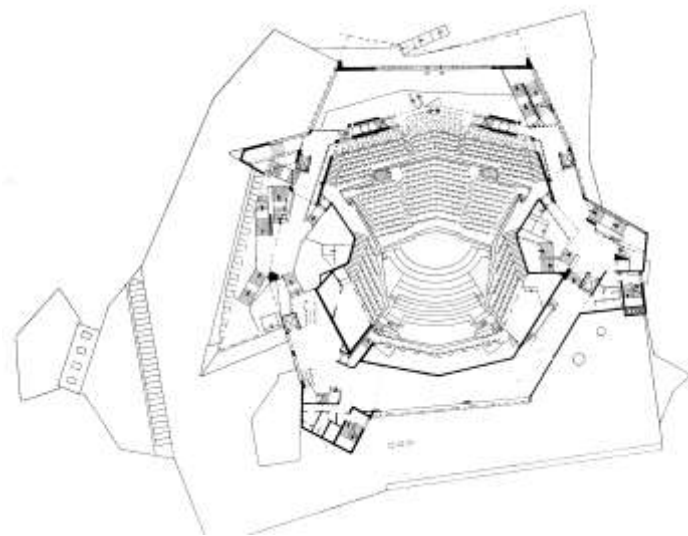
Г. Шароун. Західноберлінська філармонія. 1956-1963 р

Найбільш значна споруда Ганса Шароуна - будівля західноберлінської філармонії, де автор повною мірою реалізував свою ідею функціонального й об'ємно-просторового рішення театраль-но-концертної будівлі. Він об'єднав свою ідею про активний композиційний центр з ідеєю «простору муз». Впливова сила цього центру підкріплюється творчим процесом, що відбувається в ньому, та втягує до своєї орбіти присутніх. Шароун



запроектував зал на 2200 тис. місць, розмістивши оркестр у центрі цієї аудиторії.

Зовні – це асиметричний складний об'єм нерегулярної форми з верхнім краєм, що змінюється по висоті, стіни та покрівля нагадують намет, що складається з багатьох провисаючих полотнищ. Скульптурність форм підсилює гру світла й тіні, та ще більше підкреслює багатоплановість і багатогранність, пластичність виступають у безперервній зміні ракурсів і відношень між собою. Глядач у безперервному потоці нових вражень.



Контрольні запитання

1. Характерні риси архітектури експресіонізму.
2. Соціальні й політичні основи виникнення архітектури експресіонізму.
3. Проблема простору в творчості Ганса Шароуна.

Філармонія. Інтер'єр, плани, розрізи.

6. ОРГАНІЧНА АРХІТЕКТУРА (АРХІТЕКТУРА-СКУЛЬПТУРА)

Концепція органічної архітектури.
Оперний театр Й.Утцона.
Аеровокзал у Нью-Йорку Е.Саарінена.

*«Выражение есть не что иное, как
диалектический синтез внутреннего и внешнего, как
единство и борьба противоположностей, когда внешнее мы
начинаем ощущать своими физическими органами чувств»
А.Ф. Лосев²⁴*

«Органічна архітектура» (від лат. *organizmo* – влаштовую, надаю стрункого вигляду) – напрям, що виник у американській, а потім у західноєвропейській архітектурі на початку і в середині ХХ століття. Основний принцип органічної архітектури – біоморфізм, уподібнення художніх форм природним. Її форми йдуть з ХІХ століття, коли архітектори шукали альтернативу нескінченній еклектиці. Природа пропонує безліч форм і всі вони криволінійні. Як і в експресіонізмі, особлива увага тут приділяється клімату й топографії, що визначає взаємозв'язок з ландшафтом.

Із середини 50-х років у зарубіжній архітектурі все ясніше прослідковується тенденція розширення меж пошуків об'ємно-просторової композиції будівлі. Архітектори прагнуть перебороти багато канонізованих прийомів, сформованих з урахуванням конструктивних можливостей попереднього етапу в розвитку сучасної архітектури. Посилюються пошуки нових виразних форм, закономірностей об'ємно-просторових побудов, руйнуються звичні погляди на естетичні можливості новітніх конструкцій. Багато архітекторів відмовляються від принципів функціоналізму, шукають нові шляхи створення виразного архітектурного образу, часом переходячи межі архітектурних засобів, звертаючись до символічних і образотворчих пластичних композицій, переносячи в архітектуру прийоми, характерні для скульптури.

²⁴ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. - М.: Искусство, 1988. -Кн.1.с.91

Серед архітекторів, чия творчість пов'язана з напрямком так званої архітектури-скульптури, помітне місце займає Йорн Утзон, автор проекту Оперного театру в Сідней, одного з найбільш характерних споруд цього напрямку архітектури Заходу. Початок творчої діяльності Утсона був пов'язаний з його трирічною роботою в Стокгольмі (1942-1945 р.); в цей час він перебував під впливом робіт Г. Асплунда - одного з найбільш яскравих представників шведського функціоналізму 30-х років.

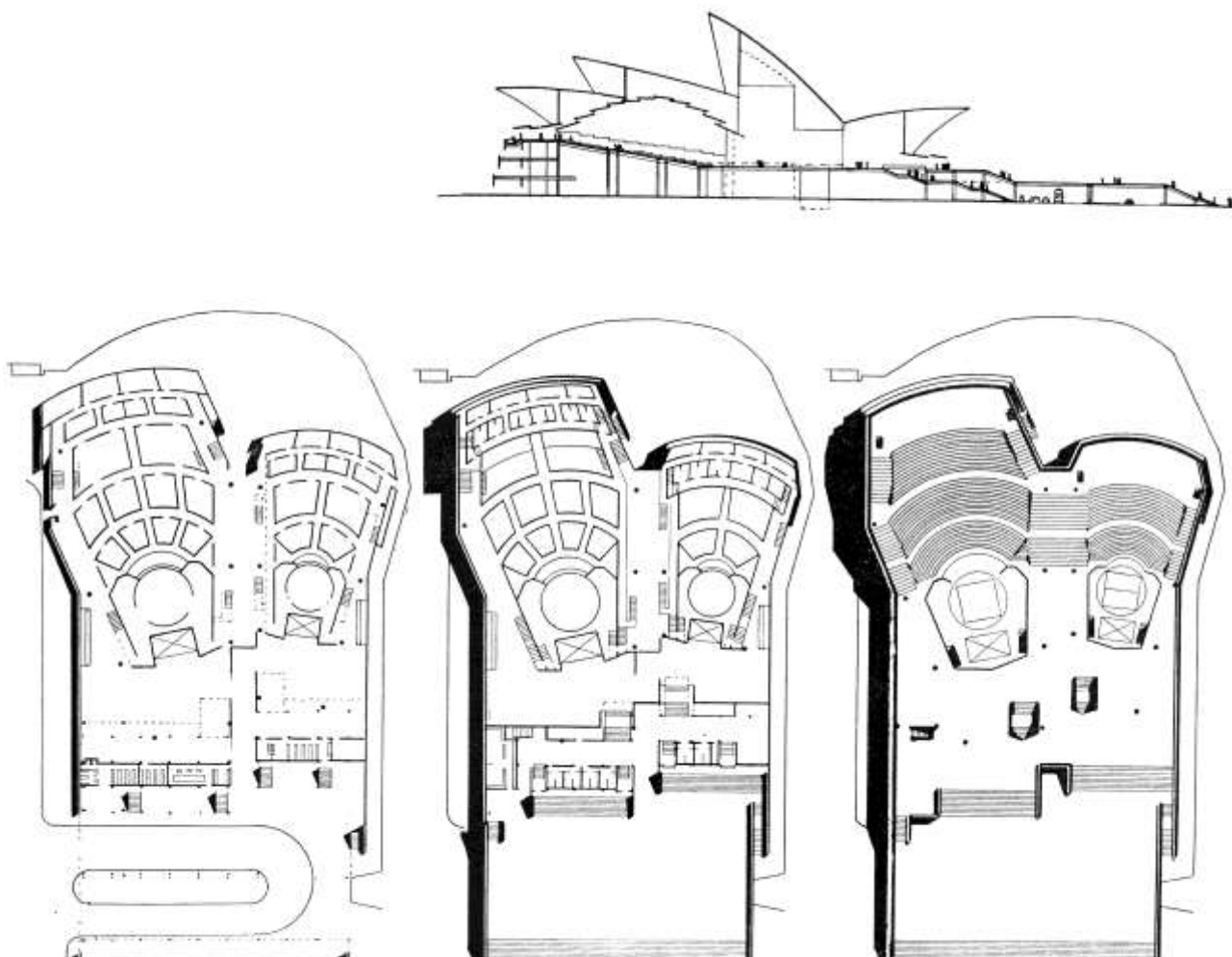
Поїздка в США й зустріч там з Ф. Л. Райтом, а також робота в майстерні Алвара Аалто в Хельсінкі (1946 р.) були подальшими етапами творчого розвитку Утсона, що вчинили значний вплив на сприйняття ним принципів органічної архітектури.

Найбільшим успіхом Утсона був проект будівлі Оперного театру в Сідней (1956р., перша премія на міжнародному конкурсі). Незвичайний за формою проект Утсона виявився в руслі тих нових пластичних пошуків, які зароджувалися в той час у архітектурі. В програмі говорилося, що Оперний театр повинен стати «одним із найзначніших споруджень світу». Було потрібно спроектувати театр з великим залом, на 3 тис. місць для оперних постановок і малим залом, для драматичних спектаклів на 1200 місць, з рестораном на 250 місць, баром і бібліотекою, з двома залами для засідань.



Й. Утзон. Оперний театр. Сідней,

Таким чином, це повинен був бути міський культурний центр - велика громадська будівля універсального призначення. Для будівництва театру було відведене місце на півострові, що виступає в затоку, добре помітному здалека з боку моря й вільно доступному для огляду в гавані з боку міста.



Й.Утцон. Оперний театр. Розріз, плани.

Архітектура Сіднея - найстарішого і найбільшого міста Австралії, головного порту країни – ще з другої половини XIX в. була відзначена рисами пишності й репрезентативності. Проект театру повинен був створити унікальне спорудження, що поставило б Сідней в число видатних у архітектурному відношенні міст світу.

Будівля театру за проектом Утцона, складається з двох композиційних елементів: високої прямокутної в плані платформи й просторових оболонок

перекриття театру, що створюють своїми складними динамічними формами контраст з простою і масивною нижньою частиною спорудження. Згруповані оболонки висотою до 67 м повинні були нагадувати наповнені вітром вітрила й таким чином символічно зв'язувати море з містом. Уся нижня частина театру прорізана численними парадними сходами і входами: чотири входи ведуть до великого залу, три входи в малий і два в ресторани та інші приміщення театру. Платформа, піднята до рівня планшета сцени, чітко відмежовує всі підсобні функції театру, зосереджені всередині її, від видовищної частини, розташованої над платформою - під оболонками.

Багато досвідчених інженерів Австралії і Європи протягом дев'яти років працювали над вирішенням проблем, пов'язаних з розрахунком і зведенням оболонок Сіднейського театру.



Й.Утцон. Оперний театр.

Остаточне рішення - це конструктивна система з ребер, утворених збірними порожніми залізобетонними елементами з наступною напругою, що повинна нести плиту, що має задану проектом криволінійну форму. Проект Уттона викликав найсуперечливіші відгуки у світовій архітектурній пресі. Негативно поставилися до проекту такі конструктори, як Торроха (Іспанія), Нерви (Італія), Кандела (Мексика), Саржер (Франція).

Гаряче підтримав проект Уттона Е. Саарінені архітектурний критик З.Гідіон, що привітав у цьому проекті відхід від неприйнятого розуміння функціонального призначення, і вважав за необхідне підтримати право сучасного архітектора на створення виразного образу.

Ееро Саарінена теж можна віднести до представників «органічної архітектури». Для його творчості характерна різноманітність засобів і прийомів. У будівлі аеровокзалу в Нью-Йорку архітектор намагався «запроектувати» будівлю, де було б хвилююче відчуття подорожі, де все говорить про рух. Форма – асоціація з птахом, що змахнув крилами. Грандіозна скульптура, що передає ідею польоту.



*Е.Саарінен. Аеровокзал уНью-Йорку.
Екстер'єр.Фрагмент. Інтер'єри.*



Контрольні запитання

1. Концепція «органічної архітектури».
2. Характерні риси прикладів архітектури-скульптури.

7. ТОТАЛІТАРНІСТЬ У АРХІТЕКТУРІ 40-Х РОКІВ

Характерні риси тоталітаризму в архітектурі.
Рейхсканцелярія А.Шпеєра.
Проект Палаца рад Б.Іофана.

*Тоталітарний режим створив своє власне
уявлення про прекрасне, і це можна побачити
на прикладах Німеччини, Італії, та СРСР.*

Тоталітарний, тотальний (від лат. *totalis* – загальний, цільний, повний). Тоталітаризм у архітектурі тісно пов'язаний з тоталітарним політичним режимом, і бере початок багато століть тому назад. Перш за все слід пригадати Стародавній Єгипет з гігантськими, безпристрасними з вічного непідвласного часу каменю піраміди й храмові споруди як символ непорушної влади фараона. Римські форуми в пізній період Стародавнього Риму – триумф переможних війн і необмеженої влади імператора. Ця архітектура характеризується втратою особистого індивідуального начала, яке губиться у фанатичному натовпі. В 40-і роки ХХ століття хвиля тоталітаризму охопила такі країни як Італія, СРСР, Німеччина...

Після закінчення Першої світової війни в архітектурі Німеччини переважали дії лівих сил. Незважаючи на крайній радикалізм висунутих ними вимог і агресивність методів, позиції лівих у творчому житті Німеччини проте всеосяжними не були. Протягом 1920-х - на початку 1930-х у стилі, що тяжіє до північноєвропейського традиціоналізму, працювали такі архітектори як Еміль Фаренкамп, Герман Гіслер, Герман Бестельмайер, Вільгельм Крайс.

Зміна в 1933-ому році політичної та ідеологічної палітри з різноцвіття Веймарської демократії на коричневі тони націонал-соціалізму далеко не відразу і не настільки однозначно відобразилися на художньому житті, мистецтві й архітектурі Німеччини. До цього часу вже активно використовувалося багато агітаційних прийомів лівих, у першу чергу мистецтво плаката - помітне й доступне розумінню мас. Із цих же позицій встиг сформуватися погляд і на архітектуру - як свого роду святкову декорацію партійних мітингів і зборів, однак говорити про наявність якоїсь стилістичної тенденції ще не доводилося.



Королівська площа. Мюнхен.

Коли почався пошук офіційної державної і партійної стилістики, певні штрихи були намічені професором архітектури Генріхом Тессеновим напередодні Першої світової війни в спроектованому ним Залі Торжеств для містечка Хелле-рау під Дрезденом. Ідея одержала розвиток, стала тенденцією. Пауль Людвіг

Троост (1878-1934), учнем якого вважав себе Гітлер, у 1934-1935 роках створює комплекс партійних будівель (знесені в 1947-му) для Королівської площі в Мюнхені. Їх лаконічний доричний стиль був близьким до стилістики Фестхалле Г. Тессенова і привносив помірний акцент у монументальну забудову площі.

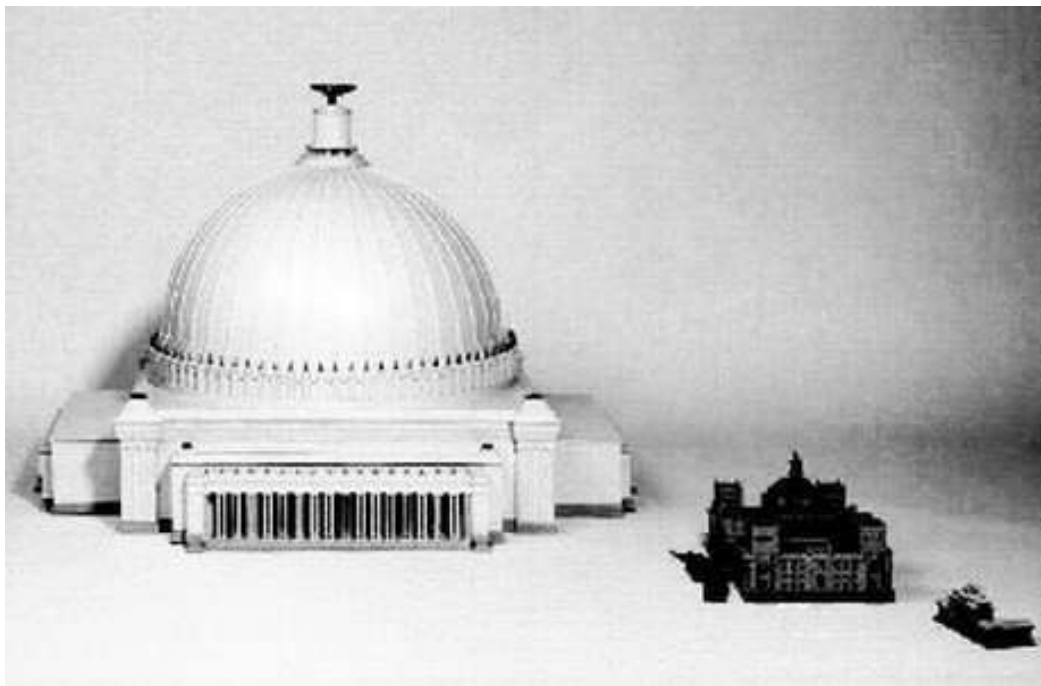
Першим практичним втіленням, що дозволяє судити про те, який в дійсності був горезвісний "стиль фюрера" та яким критеріям повинні відповідати архітектори, була будівля Нової імперської канцелярії. Автором цього спорудження, що стало одним із символів Третього рейха, був архітектор Альберт Шпеер. Його кар'єра була стрімкою. Випадково познайомившись із Гітлером, незадовго до обрання останнього канцлером, він уже в 1934-му, відразу після смерті Трооста став особистим архітектором фюрера. Гітлер уже давно придивлявся до талановитого, наділеного прекрасними організаторськими



здібностями й, що дуже важливо, - молодого архітектора, здатного до

здійснення не тільки замовлення, але й цілісної довгострокової програми. Хоча Шпеєр так і не став головним архітектором Рейха, але саме йому було призначено працювати над самими відповідальними дорученнями Гітлера, а пізніше очолити й ключове в роки війни Міністерство Збройних сил. Крім ділових якостей, за допомогою яких Шпеєр досяг вершини ієрархічного Олімпу нацизму, в мемуарах він указує ще одну причину, що пояснює не стільки його зліт, скільки особистість, що проливає світло на Гітлера. В архітекторі фюрер побачив себе, свою молодість, виконання своїх не здійснених мрій, те, яким він міг би стати, якби не обставини.

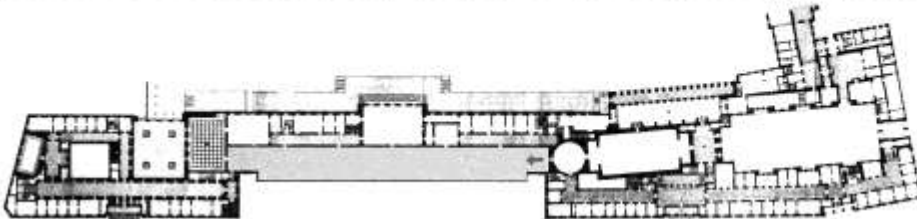
План реконструкції Берліна, створення найбільшого у світі Купольного палацу - для Гітлера лише частина великого задуму побудови нового світу - світу, що несе відгук апокаліпсичного пророцтва.



А. Шпеєр. Проект «Великої зали», Берлін, 1940(купол: діаметр 250м)- Рейхстаг – Бранденбургські ворота.

У стародавньому Римі в період культу особистості імператора також будувалися грандіозні споруди, що вражають уяву глядачів до цих пір, але навіть в найбільших спорудах римляни не переступали тієї межі, коли людина перестає бути мірою простору. Представники фашистської архітектури не рахувалися з почуттями та інтересами окремої особистості, оскільки фашизм стирає з лиця зем

лі людську індивідуальність.



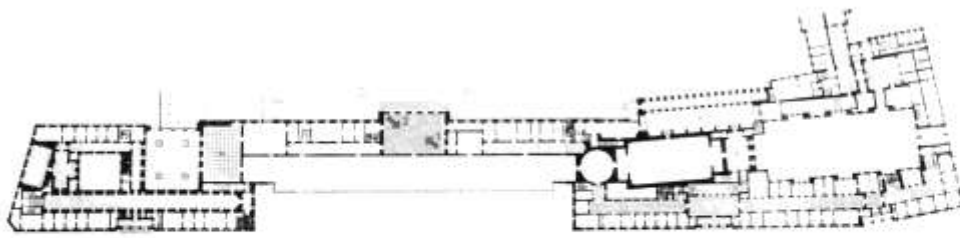
*А. Шпеер
Рейхсканцелярія.
Мармурова галерея*

У Шпеері ж фюрер бачив сотворця й можливого спадкоємця. Грандіозним задумом було створення величної Рейхсканцелярії в самому центрі Берліна. Витрати значення не мали. Фюрера не влаштовувала будівля XVIII століття, в якій розташовувалася офіційна резиденція рейхсканцлера. На думку Гітлера, воно більше підходило для "складу підприємства з виробництву мила". До того ж, його стіни, що дійсно не відрізнялися витонченістю обробки, навівали неприємні асоціації про часи зневажуваної Гітлером Веймарської республіки. Столиці ж нової Німецької імперії, що гордо скинула з себе окови Версаля і готової на рівних говорити з учорашніми переможцями, личила

будівля відповідної зовнішності й масштабу. До цього часу Шпеєр уже не тільки мав досвід проектування подібних споруд, але й мав здатність тонко відчувати бажання замовника, інтуїтивно вловлюючи, а іноді домислюючи те, що той часом ще й сам не усвідомлював.

Завданням архітектора було показати в майбутній будівлі могутність Німеччини в один з "найбільших" моментів її історії. Крім цього, нова канцелярія, в якій Гітлер "від імені німецького народу й рейха" планував приймати представників іноземних держав, повинна була забезпечувати належну атмосферу переговорів. Вигляд будівлі повинен був підкреслювати його довговічність. І, навіть, коли через століття ці стіни стануть руїнами, їхній вигляд однаково буде викликати трепет.

Відповідно до сформульованого Шпеєром у 1934-му теорії "цінності руїн", розбудити героїчне натхнення, подібне тому, що виникає від погляду на величні останки Колізею, вдається не всякій будові. Для цього воно споконвічно повинно проектуватися з розрахунком на те, як буде виглядати по закінченні часу. Шпеєр вважав, що використання спеціальних матеріалів і особливі статистичні викладення дозволять привнести в майбутнє смак сучасної епохи. Пройшовши ряд приміщень, що безупинно мінялися по матеріалу й колірній гамі, гості опинялися на початку 145-метрової Мармурової галереї, що вела до апартаментів фюрера і повинна була дати відчуття, в якому "святилищі моці й мудрості" вони з'явилися. Вона була в два рази довшою ніж знаменита версальська Дзеркальна галерея. Фюрер радів, що гостям прийдеться переборювати такий довгий шлях, перш ніж вони потраплять до залу для прийомів. Символіка робочого кабінету Гітлера - його цілі й засоби їх досягнення. Інкрустація на великому письмовому столі зображувала напівоголений меч - неприкриту загрозу для незговірливих... Але те, що за задумом повинно було стояти століття, після військового краху Німеччини стало лише будівельним матеріалом для радянського меморіалу в Трептові. Символ поваленої культури став постаментом культури, що перемогла...



*А. Шнеер
Рейхсканцелярія
Кабінет фюрера*

У Радянському Союзі в 30-і роки переробити хотіли практично все. Переосмислювалося все: економіка, культура, побут. Архітектор В.Баліхін був одним з ідеологів знесення храма Христа Спасителя і створення на його місці грандіозної споруди, яка б затьмарювала великі піраміди Єгипту. Перед архітекторами стояло завдання створення будинку – символу торжества комунізму не тільки в Росії, але й на Заході, щоб ахнула вся земна куля. Задача архітектурна відступає на задній план, звільняючи місце для задачі політичної – довести перевагу нової системи. Було оголошено конкурс на проект Палацу

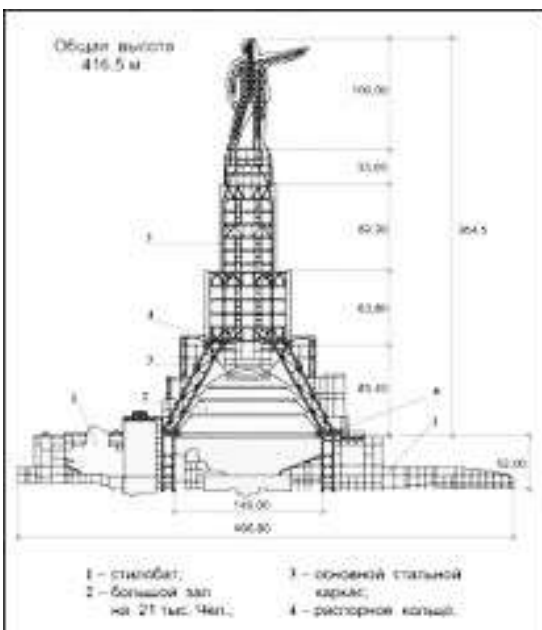


Рад. На конкурс поступило 160 професійних проектів, 112 любительських, 24 прислали з-за кордону. За умовами конкурсу необхідно було запроектувати великий зал на 15-20 тисяч місць, малий на 6000 місць, сцену, естраду або арену, вестибюлі та багато парадних і робочих приміщень.

У травні 1933 року кращим було названо проект Бориса Іофана. Ще до прийняття рішення журі «Правда»

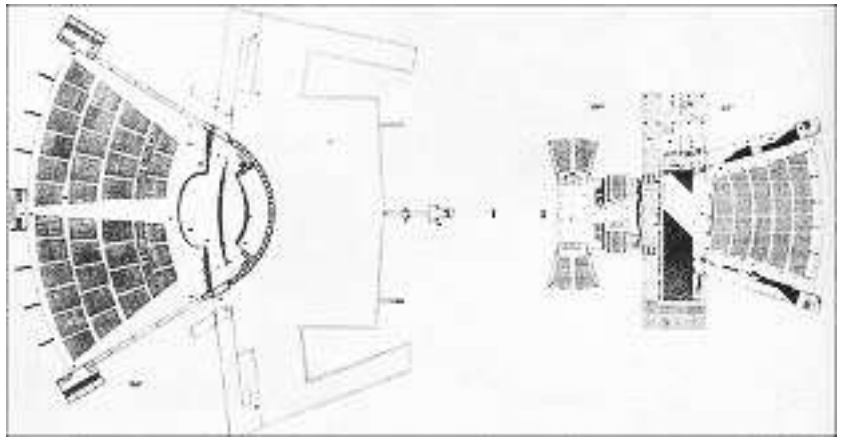


громила конкурентів. Про учасника конкурсу Ле Корбюзьє вона писала: «Голий «індустріалізм» є невід'ємною рисою проекту Ле Корбюзьє». Та не було відмічено, що в проекті майстра були детально розроблені проблеми акустики, опалення, вентиляції, організація внутрішнього руху. Про проект Іофана він писав, що це найбільш буржуазне втілення ідеї академізма. Татлін писав своєму близькому другу, що представлені проекти несуть буржуазну ідеологію, нашої радянської форми немає...



Б.Іофан. Палац Рад. Проект. 1933р.

Сталін вносив свої корективи і на вершину будівлі вирішили поставити фігуру Леніна. Палац перетворювався на циклопічний пам'ятник. В останньому варіанті статуя була висотою 100



Ле Корбюзьє. Палац Рад. Проект. Плани. 1933р.

метрів. Тепер Палац Рад був вище не тільки Ейфелевої башти, але й самого Імпайр білдінга – самої високої будівлі світу в ті роки. Це дуже стривожило Гітлера. Він заспокоївся, коли дізнався, що купол «Великої зали», запроектований Шпеєром, буде найбільшим у світі, в сім разів більшим, ніж купол святого Петра в Римі... За три роки роботи над проектом Палацу Рад маса будівлі дещо зменшилася, але його риси залишилися незмінними. Велика Вітчизняна війна не дала змогу реалізувати цей проект.

Після 1932 року такі академіки як А. В. Щусев, які завоювали визнання ще до революції, почали будувати класицистичні споруди одну за другою.



І.Фомін., Н. Абросімов. Будинок Рад Міністрів УРСР. 1935-1937рр.



Руднєв Л.В., Чернишов С.Є., Абросімов П.В.. Московський Державний університет ім. Ломоносова. 1950-1953 рр.



Партер перед головним корпусом Університету.



*Рожин І. Е. Власов А. В.
Центральний стадіон
ім.Леніна. Москва. 1955-1956*

Мабуть, найбільш вдалу оцінку успіху державної культури СРСР дав Бартольд Любеткін у 1956р.: «Прикрашені фестонами, як галантерейний товар, театральнo задраповані й завернуті в невдало вибрані сторінки з монументального кам'яного каталога, деякі радянські споруди (якщо не більшість) все ж представляли собою, дякуючи сильно задуманим планам, дивовижному використанню відкритих просторів і захоплюючому дух масштабу, велетенські регулярні ансамблі»²⁵.

Контрольні запитання

1. Просторова метафора в архітектурі тоталітарних режимів (Германія, СРСР).
2. Характерні риси тоталітарної архітектури.
3. Ідеологічна основа тоталітарної архітектури.

²⁵ Фремington К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. - М.: Стройиздат, 1990. - С. 316.

8. ТВОРЧІСТЬ ЛЕ КОРБЮЗЬЄ В ПІСЛЯВОЄННИЙ ПЕРІОД. ЧАНДИГАРХ

Філософська ідея капели в Роншані.
Містобудівна ідея Чандигарха.

Еволюція - від «божественної геометрії» 20-х років до капели в Роншані визначалася не тільки розвитком засобів самої архітектури... Змінювалося саме світосприймання архітектора.

У середині 50-х років виникають тенденції які принципово відкидають роль раціонального начала, що суперечить алогічності й ірраціональності всієї дійсності. Ірраціоналізм не був єдиним явищем - його породжувало неприйняття дійсності й поряд з цим - містицизм, твердження безсилля людини, його розуму. Характерно, що закінчене вираження архітектурного ірраціоналізму уперше створив у творчості Ле Корбюзьє. Його еволюція - від «божественної геометрії» 20-х років до капели в Роншані (1955), визначалася не тільки розвитком засобів самої архітектури: поступовим залученням до їх числа все більш складних форм, зіставленням фактур, кольорів. Змінювалося саме світосприймання архітектора. «Картезіанський раціоналізм» кінця 20-х років з його прямолінійною логікою здавався наївним після історичних потрясінь, що випали на долю людства. Його місце зайняла песимістична філософія екзистенціалізму. Цей перелом може бути зрозумілий тільки на фоні краху надій на офіційну ліберально-християнську ідеологію, на гуманістичні начала науково-технічної цивілізації. Відповідно розвіялися ілюзії архітекторів періоду Афінської хартії про соціально-гуманістичне всесилля архітектури. І творче мислення Корбюзьє зазнало кардинальних змін. Панлогізм, що панував у філософії в період будівництва вілли Савойя, заснований на впевненості, «що буття до дрібних подробиць досягається думкою, без залишку укладається в поняття»²⁶. Але соціальний песимізм післявоєнного часу зробив актуальною протилежну філософію. Актуалізувалося вчення С. К'єркегора, що поклало

²⁶ Экзистенциализм Современная западная философия. Словарь. - М.:Изд. полит, лит. 1991. - С. 388.

початок екзистенціалізму. Екзистенція, пза С. К'єркегором, є те, що завжди вислизає від розуміння за допомогою абстракції.

Можна зіставити це визначення зі знаменитою формулою А.Ф.Лосева: «Однак внутрішнє і зовнішнє предмета зливаються в одне ціле, коли ми починаємо говорити про вираження... Вираження є не що інше, як синтез зовнішнього і внутрішнього...»²⁷.

Як відомо, капела вінчає пагорб, що виділяється в скупому ландшафті Вогезов. Вона, задумана як скульптура, сприймається не розчленовано при



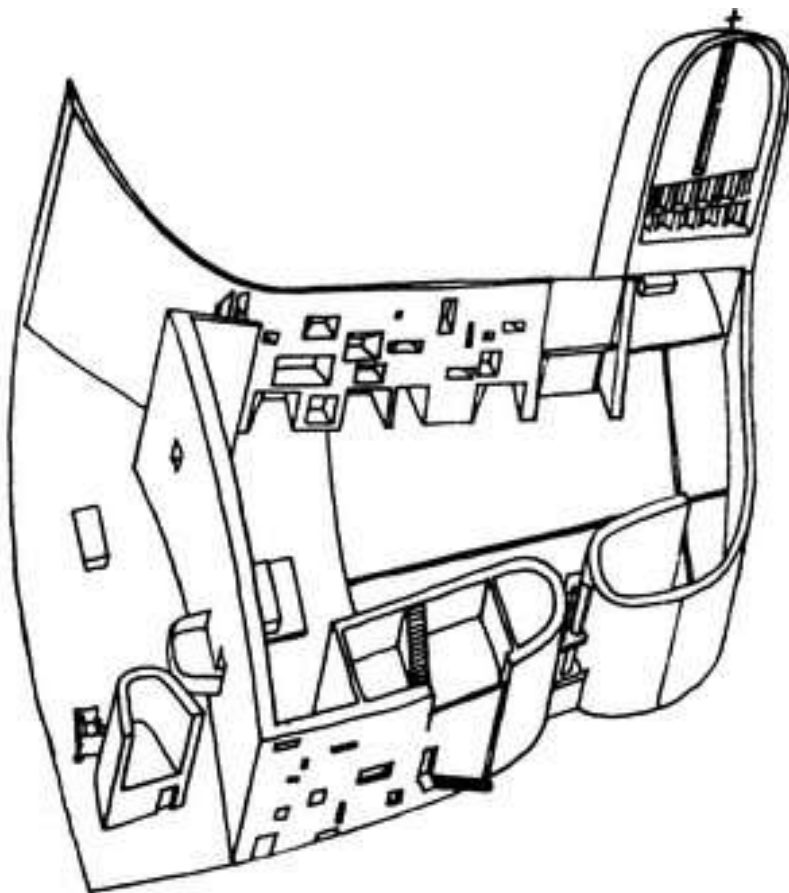
погляді ззовні; ескіз Корбюзьє передає його задум: капела ніби спучується з твердини пагорба. Ні в ескізі, ні при реальному огляді в ній не проявляються деталі. Людина відчує розчленованість потім, коли підійде до самої капели та особливо, коли в неї увійде.

Сама ж капела являє собою витягнутий із заходу на схід простір, обмежений із чотирьох сторін криволінійними стінами. Ця спрямованість із заходу на схід відповідає церковним нормам. І вівтар також традиційно розташований зі східної сторони. Але є й відхилення від церковних норм. Вхід

²⁷ Лосев А.Ф. История античной эстетики. Последние века. - М.: Искусство, 1988. - Кн.1.с.91.

розташований не по поздовжній осі, а з південної сторони, що, природно, вимагає різкого повороту при русі людей до вітваря. Друга особливість капели - винесення вітваря в зовнішній простір і вихід з капели праворуч від вітваря. Цей вихід виражений в капелі сильніше ніж вхід: південна стіна біля цього входу, по-перше, вигинається в праву сторону, розширюючи в такий спосіб вихід і, по-друге, сильно виступає за межі східної стіни.

Щоб зрозуміти просторовий пріоритет у композиційній структурі капели, потрібно згадати захват Корбюзьє перед явищем, коли «розкривається



Капела Нотр-Дам-дю-О. Роншан. Перспектива с птичьего полета.

безмежна глибина, розсовуються стіни, зникає все випадкове - відбувається чудо, що виявляється несказаним простором... Мені невідоме почуття віри, але я не раз переживав чудо естетичної насолоди, що творить несказаний простір»²⁸.

Отже, злиття «зовнішнього» і «внутрішнього», усвідомлення «зовнішнього» через «внутрішнє» - немов

інтерпретація Корбюзьє положень С. К'єркегора й А.Ф.Лосєва.

Не меншу архітектурно-філософську значимість здобуває світлове рішення капели. По-перше, потрібно відзначити контраст між залитим світлом пагорбом і інтер'єрним простором капели, зануреним у півморок. По-друге, ці

²⁸ Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. - с. 264

світлові протиставлення проявляються і в самій капелі. В екстер'єрі панують сильні контрасти тіней, що падають від виступаючого даху й освітлених білих стін.

Інтер'єрний простір капели «просвічується» інакше. Так, тут був особливий замкнутий світ, що відчувався за Корбюзьє «при переході від яскравого світла до темряви». Але у світловому рішенні цього простору відчувалося щось тривожне, як і у хвилеподібному непередбаченому русі тіні на стінах екстер'єру. Це було обумовлене об'ємно-просторовим рішенням інтер'єра. І Корбюзьє підсилив це тривожне відчуття, створюючи вузьку світлову щілину в стіні, в місці примикання до неї даху й різні за величиною прорізи зі скосами під різними кутами. При прориві через них зовнішнього світла виникала воістину світлова вакханалія. Корбюзьє застосовує тут прийом, властивий готичному храму, де світло вривалося в центральний неф згідно з ідеєю матеріального прилучення до вищого світу-бога-світла. Це ідея, виражена



неоплатоником Проклом у формулі «бог-світло», але на відміну від величезних вікон готичного собору в роншанській капелі вікна малі, а щілина

під дахом звужена, і тому світло проривається в темряву ще більш напружено.

Вікна особливо привертають увагу. Пробурені в товстих стінах капели, вони більше схожі на «дірки». В світлі екзистенціалізму Корбюзьє вони мимоволі «відсилають» до філософських першооснов, наприклад, до протистояння свідомості й буття в трактуванні Ж.П.Сартра. Не випадково вони розташовані хаотично, саме неорганізовані отвори. Їхнє хаотичне розташування «відсилає» до метафори світла, що проривається через них, створює ефект діонісійського буйства, в трактуванні Ф.Ніцше²⁹. В цьому випадку хотілося б виділити його трактування діонісійського, трагедійного як волю до «песимізму, до трагедійного міфу, до образу всього страшного, всього злого, загадкового, нищівного, фатального в глибинах існування»³⁰.

Будівля Ле Корбюзьє, яка мала особливо велике значення – це житловий будинок у Марселі (1947-1952). В ньому стверджується значимість



самодостатнього будинку, в якому є все: житлові кімнатки, магазини, ресторани, дитячий садок, клуб, спортивні майданчики. В цілому це споруда прямокутної форми, піднята на опори.

Ле Корбюзьє. Житловий будинок в Марселі.

Естетичні настрої

виражені в фантастичному ландшафті плоского даху. Повітрозбірники, машинні відділення ліфтів перетворені на підсобні приміщення, нагадують сюрреалістичні скульптури, які вимальовуються на фоні неба й далекого моря.

У містобудівних концепціях післявоєнного періоду теж простежується зміна поглядів. У 1951 році після розділу провінції Пенджаб між Пакистаном та Індією керівництво Східного Пенджаба звернулось до Ле Корбюзьє з пропозицією побудувати нову столицю замість втраченого стародавнього

²⁹ Ницше Ф. Рождение трагедии или эллинство и пессимизм. Опыт самокритики // Ницше Ф. Сочинения в двух томах: Пер. с нем. - М.: Мысль, 1990.-Т.1.-С. 48-57.

³⁰ Там же, с.51.

Лахора. Нове столицю Чандігарх планували на 500 тис. жителів. Місцевість обрали біля підніжжя скалистих відрогів Гімалаїв. Вона представляє собою рівне плато з невеликим нахилом, яке прорізують гірські потоки. Спокійний рельєф дозволяв реалізувати тут будь-яку планувальну систему, та Корбюзьє використав прямокутну сітку вулиць, що характерно для його ранніх робіт. Але генплан не стає схожим на шахматну дошку, оскільки магістралі, що йдуть з південного заходу на північний схід дещо викривляються.



Ле Корбюзьє. Чандігарх.

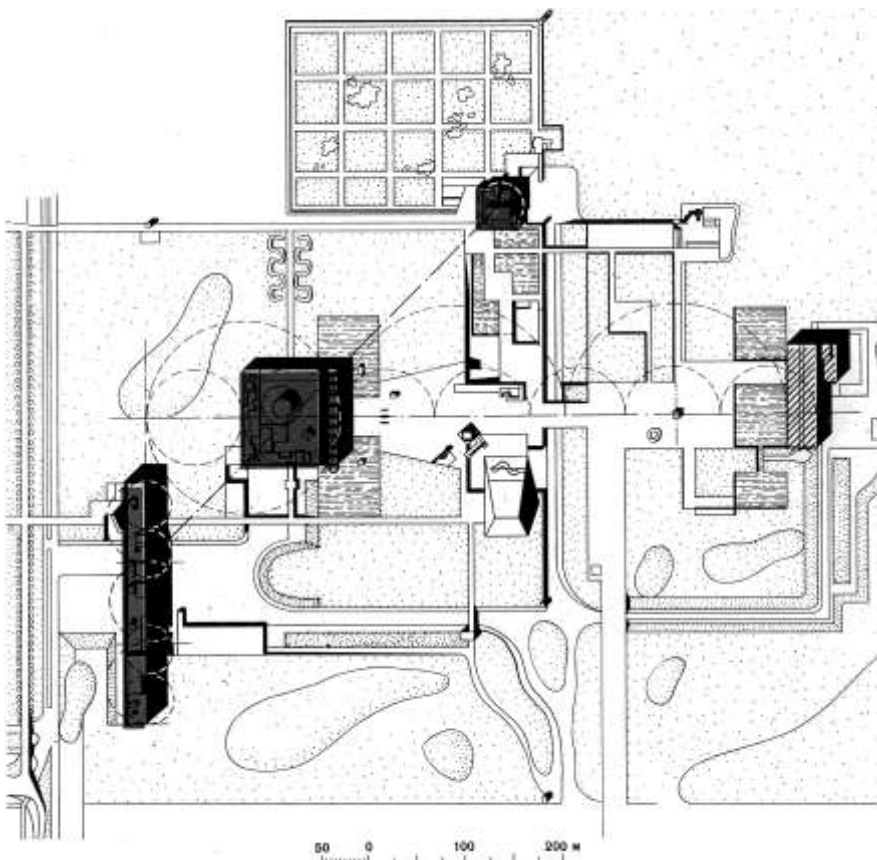
Міські дороги Чандігарха Корбюзьє розділив на сім категорій у відповідності з їхнім напрямком і режимом руху. Магістраль, що перетинає місто в повздовжньому напрямку, з'єднує промисловий район та залізничний вокзал з університетським і культурним центром на протилежній стороні міста. Перпендикулярно до неї проходить головна магістраль, яка обходить по контуру чотирикутний торговельний центр і йде до гірської гряди, де вже за межами міста знаходиться Капітолій (комплекс будівель керівництва). Мальовничість та неповторність надають місту широкі смуги зелені, які проходять через усю його територію. В цих парках Корбюзьє розмістив

амбулаторії, школи та інші споруди. Для загальноміської паркової смуги він використав долину струмка, який починається біля площадки Капітолія.

При створенні Капітолія Корбюзьє намагався вирішити три основних проблеми:

- проблему національного образу нової столиці;
- проблему зв'язку міста з природою;
- проблему досягнення художньої єдності.

Корбюзьє розумів, що сучасна архітектура Європи й Америки була б чужою національному світорозумінню індійського народу. Але разом з тим він на міг допустити прямого відродження тих чи інших історичних стилів Індії. Необхідно було знайти шлях, який без компромісів і еклектики привів би до гармонійного поєднання старого і нового, національного і інтернаціонального. Монументальність, пластичність, символіка й синтез мистецтв — все перетворилося завдяки втручанню майстра.



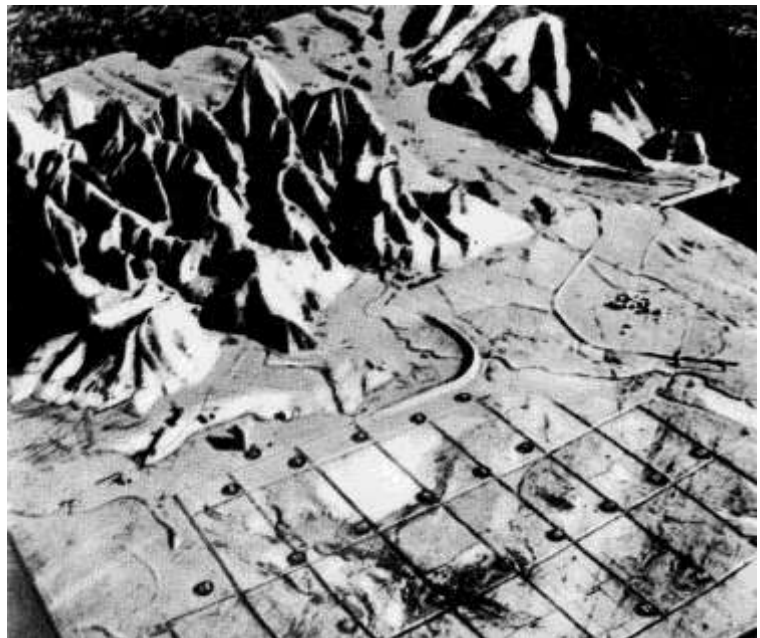
Чандігарх. Капітолій.

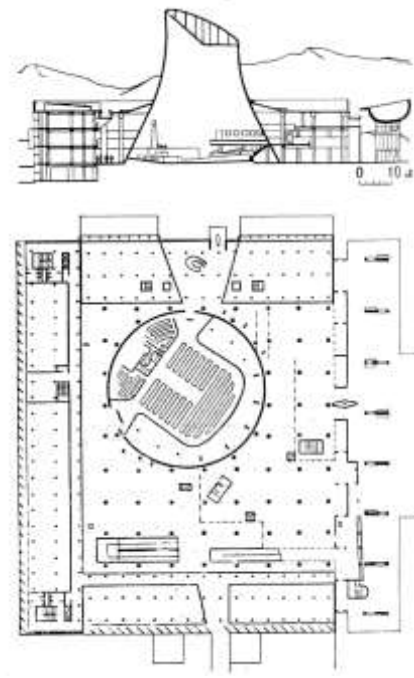
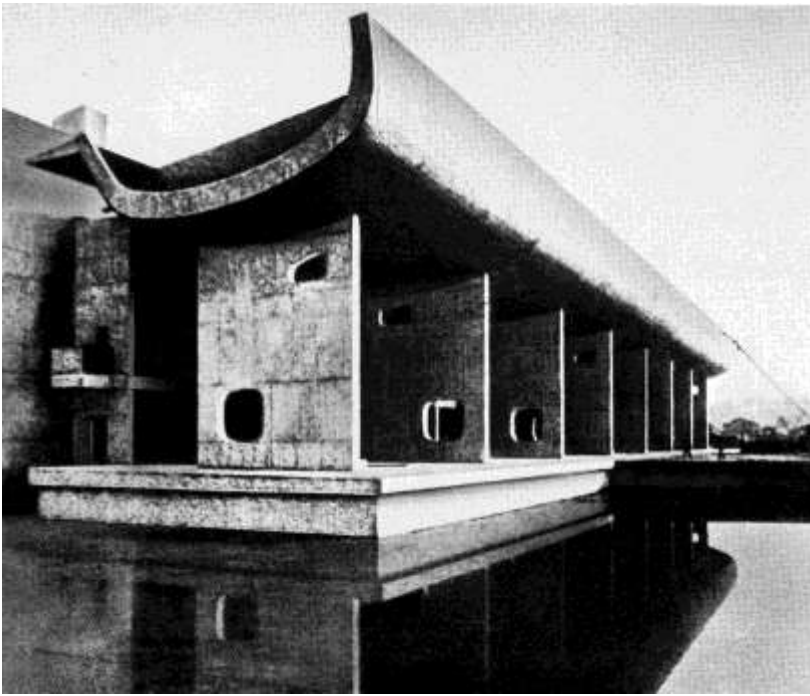
Деякі прийоми було взято з національної спадщини. Для розміщення чотирьох будівель Капітолія було відведено величезний квадрат зі сторонами 800 x 800 м. Характерним для Індії було периферійне розміщення резиденції державної влади. Вирішальну роль в архітектурі чандигарського Капітолія відіграло пластичне начало та скульптурна якість архітектурних форм, яка надає їм тілесність і живість, характерна для форм органічного світу. Характерним моментом є також нерозривний зв'язок усіх будівель з поверхнею землі. Це те, що сприйняв Корбюзьє від національного індійського містобудівельного мистецтва.

Відправною точкою в прийнятих рішеннях стали кліматичні та природні умови країни. Ясно розуміючи, що називають «генієм місця», Корбюзьє стримався від застосування архітектурних вертикалей, роль яких взяли на себе більш грандіозні гірські вершини.

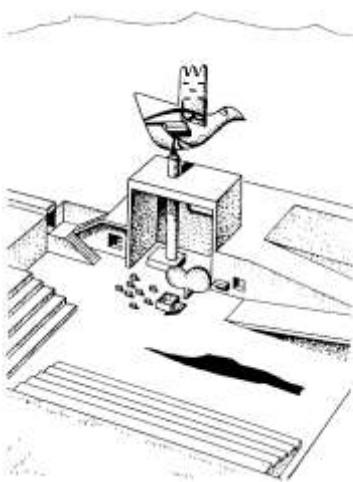
На площадці Капітолія знаходяться: Секретаріат, квадратна будівля асамблеї, Палац губернатора й корпус Верховного суду. План Капітолія дуже красивий, в ньому спостерігається діагональне розміщення будівель і вишуканість інтервалів між ними. Рухаючись по Капітолію, глядач відчуває дію принципу естафети: будівлі розкриваються перед ним одна за одною.

Будівля асамблеї в Чандігарху. У важкій вигнутій криші й опорах, що стоять рідко, Корбюзьє знайшов узагальнюючий архітектурний образ, характерний спорудам північної Індії.





Ле Корбюзьє. Будівля асамблеї. Чандигарх.



Символічна архітектурно-скульптурно-композиція «Відкрита рука». Заглиблення призначалось для невеликих зібрань і роздумів серед природи на фоні Гімалайських гір.

Корпус Верховного суду. Вхід.

Контрольні запитання

1. Основні риси післявоєнного періоду творчості Ле Корбюзьє.
2. Трагедійний катарсис у пізній творчості Ле Корбюзьє.
3. Філософська і архітектурна ідея капели в Роншані.
4. Чандигарх. Ландшафтна й архітектурна цілісність.

9. НАЦІОНАЛЬНИЙ РЕГІОНАЛІЗМ (ТВОРЧІСТЬ А. ААЛТО, О. НІМЕЙЕРА, К. ТАНГЕ)

Національний романтизм у творчості А. Аалто.

Творчість О. Німейєра.

Містобудівна ідея Бразилія.

Традиції та сучасність у творчості К. Танге

*«Феномен універсалізації, являючись
досягненням людства, разом з тим
супроводжується непомітним руйнуванням не
тільки традиційної культури, що можна було б
виправити, а також... тих елементів, на основі
яких ми інтерпретуємо життя, які я називаю
етичними та міфічними першоосновами
людства...»*

*Будь-якій культурі важко витримати й
увібрати шок сучасної цивілізації. Ось у чому
парадокс: як стати сучасним, не забуваючи
першоджерел, як вдихнути життя в стару
дрімаючу цивілізацію, будучи одночасно й
частиною загальної цивілізації...»*

Поль Рікер.

Регіоналізм представляє собою в певному відношенні вид органічної архітектури, що створив у другій половині XX ст. ряд самобутніх споруд. Перш за все регіоналізм пов'язаний з естетичним відторгненням знеособленого геометризму авангарду, яке загострилося в 50-і рр. у відповідь на ще більш агресивне поширення нової хвилі модернізму. Спочатку регіоналізм почав формуватися в країнах Північної Європи, потім у Латинській Америці, Японії та ін. країнах. Розвиток регіоналізму визначався не тільки недоліками модернізму, але й особливостями соціальних процесів у післявоєнні роки. Для цього періоду характерне різке збільшення мобільності населення, навіть його малозабезпеченої частини за рахунок розвитку індустрії масового туризму. З цим періодом збігався і інший процес - поглибленої і великої діяльності з реставрації та реконструкції історичних міст, що перетворився в другій половині XX ст. у самостійну галузь досліджень і проектування в Італії, Австрії, Німеччині, Франції, Великобританії та ін. країнах. Не останню роль у

становленні регіоналізму грає пошук художньої самоідентифікації націй і країн, особливо тих, що пізно отримали державну незалежність. Практично виявленню регіональних рис архітектури сприяв досвід проектування національних павільйонів для численних міжнародних і всесвітніх виставок.

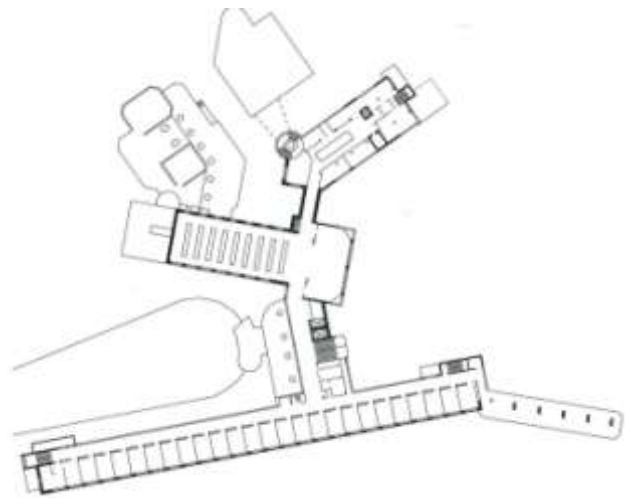
У XX ст. на шлях національного регіоналізму першими стають архітектори Скандинавських країн. Відповідно до регіональних умов тут швидко відбувся перехід до замкнутої і напівзамкнутої забудови переважно протягнутими й часто криволінійними в плані будинками, що повторюють малюнок горизонталей при забудові характерних для рельєфу Скандинавії гірських схилів. Необхідність природного снігоскиду продиктувала відмову від плоских дахів з поверненням до традиційних скатних. Нарешті, небезпека надлишкових тепловтрат і погіршення мікроклімату приміщень першого поверху потребували відмови від установки будинків на окремі опори й пристрої теплового підпілля або підвалів. Надлишкові тепловтрати через стрічкові вікна продиктували зменшення прорізів зовнішніх стін і перехід до замкнутої форми вікон, а іноді до пристрою верхнього світла. Повернення до традиційних архітектурних форм визначило й вибір традиційних матеріалів – перевагу віддавали каменю, цеглі, дереву. Виявлення естетичних рис сучасних конструкцій з традиційних матеріалів стало характерною рисою скандинавського регіоналізму.

Особливо яскравою в цьому відношенні є творчість видатного фінського зодчого Алвара Аалто, яка тісно пов'язана з багатьма явищами архітектури XX століття і в той же час індивідуальна й неповторна. Близьким йому за поглядами й усвідомленням органічної цілісності архітектури був Ф. Л. Райт. Але Алвар Аалто на відміну від американського архітектора, який був шаленим противником культу техніки, відноситься до категорії архітекторів-гуманістів, які приймають нову техніку, активно цікавляться проблемами масової продукції, але перешкоджають, щоб техніка ставала між людиною і її природними потребами. Аалто мав рідку здатність розуміння функціональних завдань архітектури й умінням органічно вирішувати ці завдання.

Своєрідність професійної мови Аалто має глибокі коріння в природі й мистецтві Фінляндії, психології її народу. Але його творчість, що спирається на національні традиції, характеризується глибоким розумінням загального ходу розвитку світової архітектури ХХ ст. Аалто вдало з'єднав у своїх роботах досягнення раціоналізму й переваги інтуїтивного методу, знайшовши яскраві й самобутні засоби вираження. Можна простежити зв'язок творчості Аалто з культурою минулих епох, з мистецтвом і архітектурою Середземноморських країн, у першу чергу Греції та Італії. Його новаторство було спрямовано на пошуки не тільки нових, але, в першу чергу, гнучких рішень, що відповідають постійно мінливим вимогам людського життя. Його творчість була філософськи осмисленою і цільною, майже не знала спадів і постійно оновлювалася.

Перші будівлі Аалто відзначені впливом неокласицизму. Але вже наприкінці 20-х років він переходить на сторону раціоналістичної архітектури, що поступово затверджує свої позиції в північних країнах Європи. Найбільш значні роботи, виконані ним до другої світової війни: будівля редакції газети «Турун Саномат» у Турку (1929); туберкульозний санаторій у Пайміо (1933); бібліотека у Выборзі (1935), що продемонструвала такі рішення, як персональна концепція простору й характерні прийоми освітлення через круглі ліхтарі верхнього світла; два павільйона на всесвітніх виставках - один у Парижі (1937), другий в Нью-Йорку (1939) - зразки новаторського підходу до використання дерева й проектування інтер'єра. Цей період закінчується спорудженням целюлозної фабрики Суніла й вілли Майреа в Нормарку (1939) - однієї із самих досконалих будівель фінського зодчого. «Архітектурною музикою» назвав віллу Майреа Зігфрід Гідіон.

У 1948 р. він будує Массачусетському технологічному інституту в Кембриджі будівлю гуртожитку, вигнуті стіни якого викладені з червоної цегли.



*А.Аалто.Туберкульозний санаторій.
Пайміо. 1933 р.*

Перша значна післявоєнна робота Аалто у Фінляндії - суспільний центр селища в Сяюнатсало (1952). Ця будівля зі звичайної цегли й дерева прославила Аалто, ставши початком дуже плідного періоду в його творчості. Потім була ціла серія робіт так званого «червоного» періоду - Управління пенсійного забезпечення (1956), Будинок культури в Хельсінкі (1958), Університет у Ювяскюля та інші, що відмічаються майстерністю композиції і використанням основних матеріалів - цегли, дерева, міді.

Вже на початку 70-х рр. Аалто створює будівлю, що стала не тільки символом Фінляндії, але й символом миролюбних устремлінь усього людства,- Палац «Фінляндія», де влітку 1975 року був підписаний Заключний акт Наради з безпеки й співробітництва в Європі.

Визнаючи унікальність робіт Аалто, хотілося б звернутися до їх теоретичного фундаменту, визначити взаємозв'язок світоглядного й художньо-

естетичної змісту його творчості. Секрет сили Аалто полягав у тому, що його цікавила архітектура в цілому - від міського планування до конструкції дверних ручок. Його метод архітектурного освоєння світу базувався на врахуванні соціальних умов, одночасно не випускаючи з уваги людську особистість.

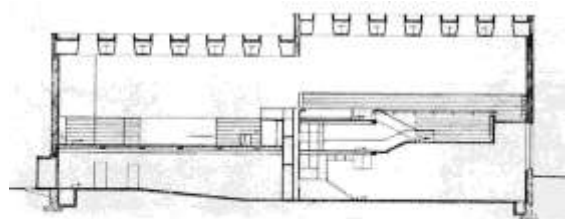
Аалто властиве розширене розуміння архітектури та її ролі в суспільстві. Він розглядав архітектуру з самих широких позицій як сферу діяльності, що охоплює сукупність багатьох проблем, що стоять перед людством. Трактуючи архітектуру як проблему філософську, Аалто намагався об'єднати розрізнені наукові й художні начала, досягти єдності буття і творчості. Надаючи величезного значення соціальній і загальнокультурній місії мистецтва, він у той же час вимагав чуйного відношення до емоційної сторони життя людини.

Розуміння людської діяльності як складової частини життя природи - одна з основних позицій Аалто, що легко виявляється при аналізі багатьох його споруд, незалежно від їхнього розміру, призначення і місця розташування.

Відношення Аалто до природного оточення завжди базується на твердій вірі в неминущу цінність Природи, від якої невіддільне життя і діяльність людей. Його поглядам не властивий як зайвий натурромантизм, так і будь-яке насильство над природою - він прагне до її облагороджування, використанню кожного її дарунка, кожного неповторного фрагмента, кожної унікальної деталі.

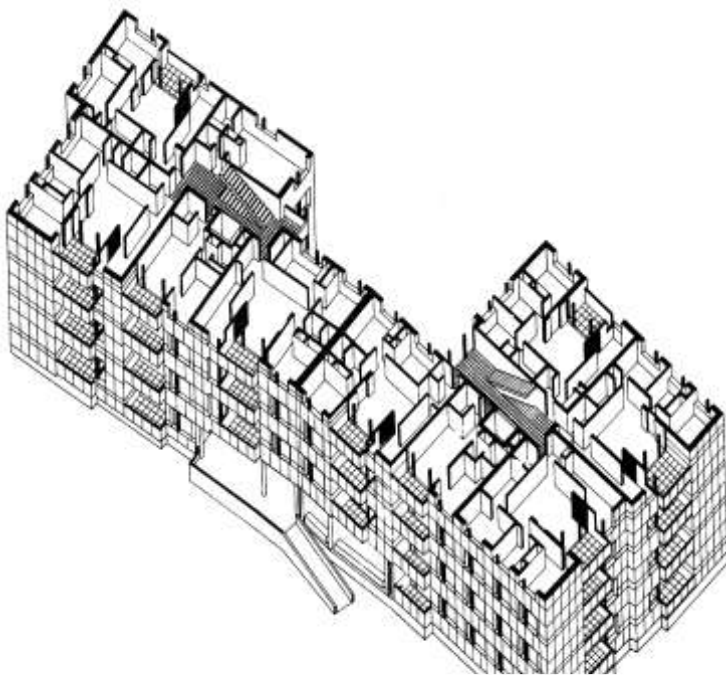
Дбайливе ставлення до всього різноманіття світу природи проявилось в Аалто в різних формах. Він, наприклад, прагнув завжди забезпечити приміщення природним світлом, надаючи величезного

: *Міська бібліотека. Виборг. 1927-1935 pp*



якостям світла, але й майстерно використовуючи його як активний засіб естетичної виразності. Велику увагу Аалто приділяв обробці поверхні землі, вирішуючи її як самостійну значну архітектурну тему. Терасові сади - улюблені елементи ландшафтних композицій Аалто - знайшли віртуозне втілення при будівництві таких об'єктів, як громадські центри в Сяунатсало й Сейняйоки.

Великий інтерес становлять думки Аалто про форми міського житла й способи зв'язку його з природою. Він вважав, що, які б типи житлової забудови не застосовувалися, оптимальні умови надає індивідуальний житловий



*Житловий будинок в кварталі «Ганза».
Західний Берлін. 1955р*

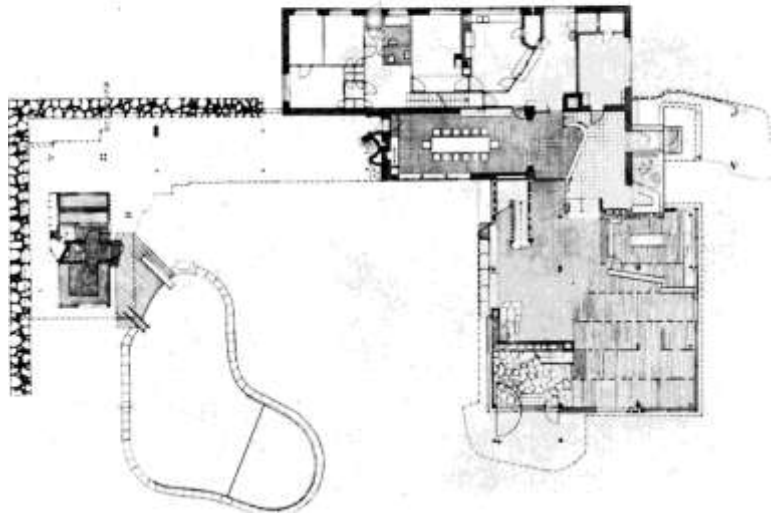
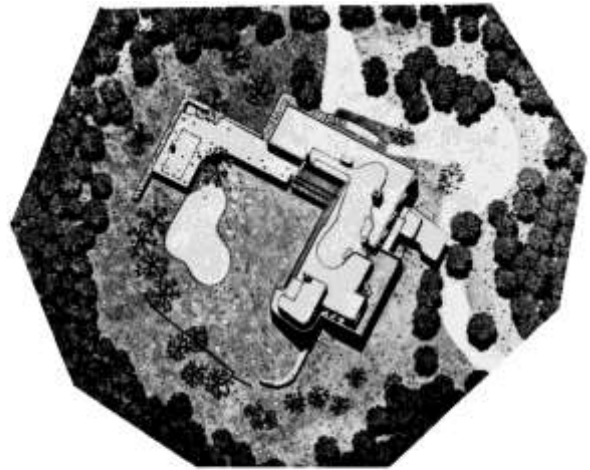
будинок, хоча в міському середовищі, звичайно, раціональніше застосовувати багатоповерхові будівлі. В експериментальному будинку, побудованому в Західному Берліні в 1955 р., він прагнув досягти універсального результату - спроектувати багатоповерхову будівлю, де кожна квартира мала б риси односімейного будинку, що володіє необхідною ізоляцією і

затишком. При v-подібному плані значну терасу-атріум фланкує вітальня та столова, в той же час все це в цілому оточено з обох боків приміщеннями спальень і ванних кімнат.

Вілла «Майреа» розкриває багато професійних «секретів» фінського зодчого. Проектна майстерня архітектора, обрамляє невеликий внутрішній дворик, який використовують у літню пору для відпочинку й бесід. Прийом формування простору навколо центрального двору, що служить об'єднуючою ланкою між інтер'єром і зовнішнім середовищем, отримав широке застосування

в різних за масштабом, роботах - від містобудівних комплексів до окремої квартири.

Зближенню будівлі з природним середовищем сприяє й палітра матеріалів, які використовував Аалто — дерево, цегла, граніт або мідь. Сам Аалто володів не тільки почуттям матеріалу, але й здатністю проникати в суть його природи. «Мистецтво, -- говорив Аалто -- безперервний процес облагороджування



Вілла «Майреа». Нормарку. 1938-1939 рр.

матеріалу й розкриття його властивостей не заради самодостатніх форм, але для задоволення людських потреб»³¹.

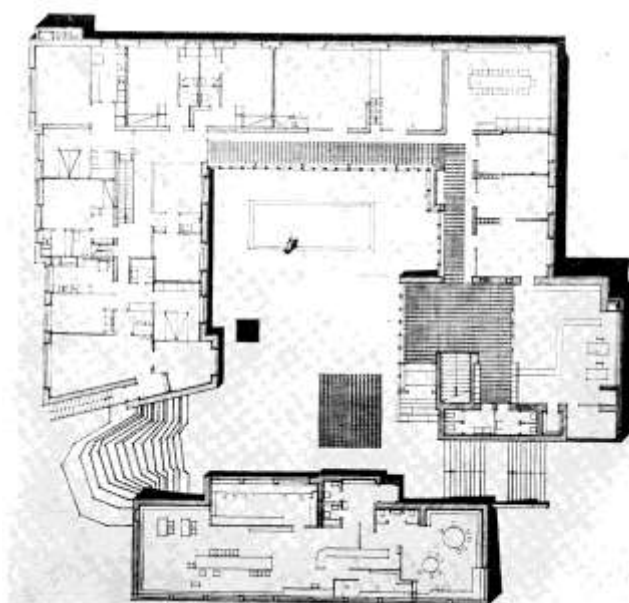
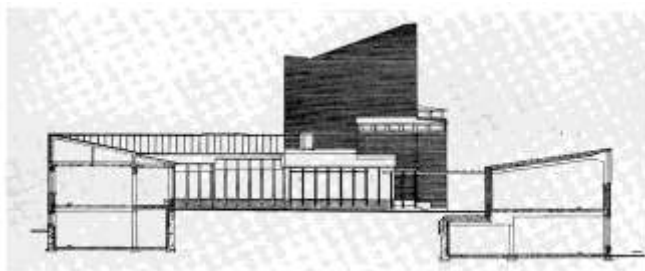
Уже в перших значних роботах Аалто демонструє своє розуміння функції. В туберкульозному санаторії в Пайміо він прагне до максимального

вираження функціональної специфіки кожного приміщення. Наприклад, з огляду на положення лежачого хворого в палатах, він навмисне забирає

³¹ Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. - 590 с.

світильники зі стелі й розташовує їх у вигляді бра біля узголів'я хворого; проектує спеціальні вмивальники, у яких струмінь води не створює шуму; обладнує приміщення природною вентиляцією, що сприяє надходженню багатого озonom свіжого повітря.

У читальних залах бібліотеки м. Виборга Аалто зміг створити таку систему природного освітлення, при якій завдяки розсіяному світлу, що проникає до залів через рівномірно розташовані на стелі круглі отвори, були забезпечені оптимальні умови для читання.



ТВОРЧИСТЬ О.НІМЕЙЄРА. БРАЗИЛІЯ.

Перші будівлі нової архітектури Бразилії можна розглядати як ілюстрацію до основних принципів раціоналістичної архітектури: геометричні форми об'ємів, горизонтальні вікна, вільна композиція фасадів, застосування потужних залізобетонних консольних плит, навісів, плоских дахів, відкритих перших поверхів. Повинен був пройти час, щоб деякі показні форми, характерні для цих будівель, поступилися місцем сформованим прийомам дійсно національної архітектури.

Зусилля бразильських архітекторів були спрямовані не тільки на пошуки нових форм. Багато молодих бразильських архітекторів усвідомлювали всю складність і серйозність тих завдань, які вони ставили перед собою. Люсіо Коста писав: «Ефектні пози модернізму не хвилювали їх, вони були зайняті винятково тим, щоб по-новому погодити мистецтво з технікою, і тим, щоб зробити доступними для більшості людей використання переваг індустріалізації»³². Про масове індустріальне будівництво не могло бути й мови, і ті ідеї, які народилися саме завдяки технічному прогресу, втілювалися в Бразилії кустарними методами. Звідси глибока внутрішня суперечливість, труднощі й своєрідність розвитку нової архітектури в умовах Бразилії.

Тридцять років - період становлення сучасної бразильської архітектури. Молоді бразильські архітектори на чолі з одним з найбільш талановитих і ерудованих зодчих - Люсіо Коста - звернулися до вивчення закордонного будівництва й творчості найбільш передових майстрів західноєвропейської і американської архітектури: Франка Ллойда Райта, Вальтера Гроппіуса та Ле Корбюз'є.

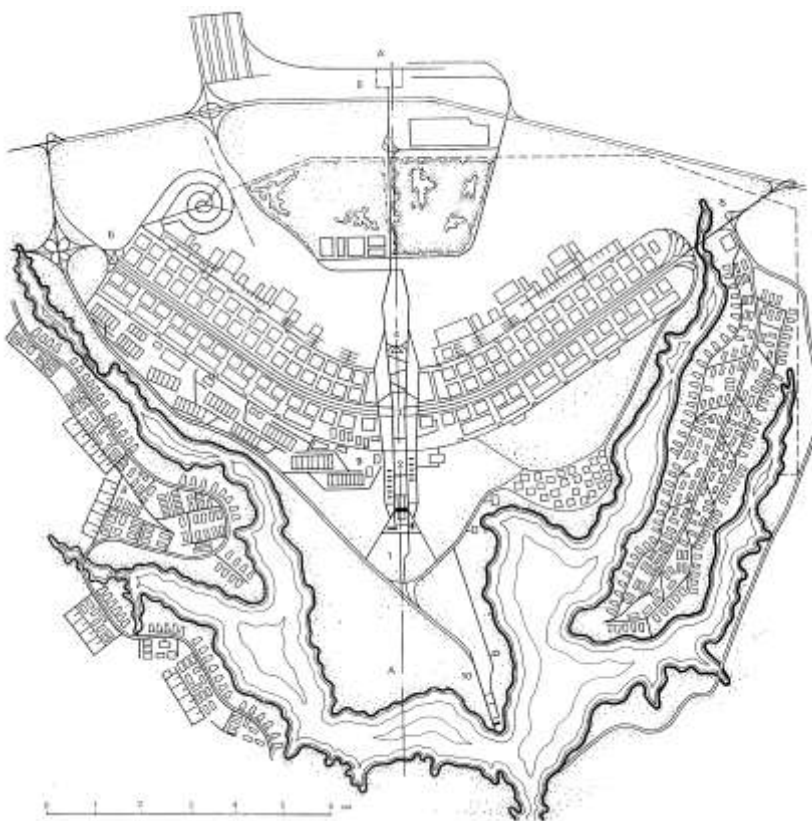
Бразильські архітектори сприйняли ідеї Ле Корбюз'є про твердий конструктивний каркас із вільним рішенням плану не тільки як об'єктивний вплив будівельного виробництва на архітектурну композицію, але і як новий пластичний принцип, що висунув найцікавіші художні завдання. Він набув у умовах Бразилії нової якості: збільшилася затінена площа та з'явилися

³² В.Хайт, О.Яницкий. Оскар Нимейер, - Москва, 1963, - с.10

додаткові можливості для наскрізного провітрювання, настільки необхідного в умовах пекучого й вологого клімату.

Великих успіхів досягнуто в розробці сонцезахистних пристосувань. Вони стали одним з основних композиційних елементів у руках архітектора, що дозволив зовсім по-іншому поставитися до рішення фасадів. Бразильським архітекторам вдалося досконало опанувати цей новий засіб пластичної виразності. Вони були нескінченно різноманітні за формою, виконані в різних матеріалах і конструкціях: дерев'яні й алюмінієві, бетонні й азбестоцементні, горизонтальні і вертикальні, обертові і нерухомі. Становлять інтерес декоративні прийоми архітектури Бразилії. Застосування поливних керамічних плиток уже багато століть було одним з найпоширеніших способів прикраси будівель.

Найбільш значне явище в архітектурі другої половини 50-х років - будівництво нової столиці республіки в центральній частині Бразильського нагір'я в 960 км у північно-західному напрямку від Ріо-де-Жанейро. Основним завданням було прагнення підняти економічний і культурний рівень внутрішніх районів країни. Крім того, Ріо-де-Жанейро було занадто



- Б-Б – вісь міського розселення;
1 – площа Трьох Влад;
2- еспланада з будинком міністерства;
3- комерційний центр;
4- будинок радіотрансляції та телебачення;
5- лісопарк;
6- залізно- дорожний вокзал;
7-житлова забудова;
8 -котеджна забудова;
9 – посольства;
10 – водні спортивні устаткування.*

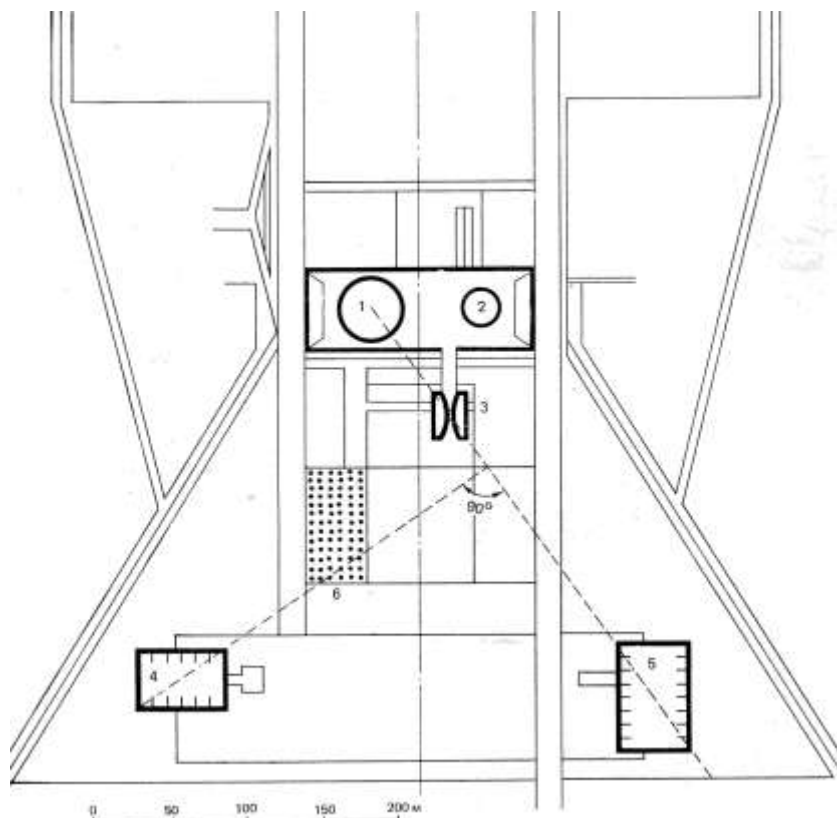
*Лусіо Коста.
Генеральний план
Бразилія.*

перенаселене, тоді як можливості його росту обмежені, клімат жаркий і вологий, характер життя в цьому портовому місті був дещо відособлений від життя країни. Протягом вересня 1956 - березня 1957 рр. був проведений відкритий конкурс на проект генерального плану. Першу премію було присуджено проекту Л. Коста. Ідея генерального плану була простою. На клиноподібному півострові Коста проклав дві взаємно перпендикулярні планувальні вісі. На першу (західно-східну) він нанизав громадські будівлі, другу, що призначалась для поселення, легко вигнув, що надало генеральному плану форми літака, або велетенського птаха, що розкинув крила. Головна вісь тягнеться на 10 км, на 13,5 км простягаються немов механічно відчekanені рівновеликі будинки й квартали. Відсутні вертикалі й площі, за винятком центральної. 25 церковних споруд було винесено за межі міста й розташовано ланцюгами з обох боків житлової полоси.

Монументальна вісь розпочинається трикутною площею Трьох влад (тобто законотворчою, виконавчою і судовою) автором якої є Оскар Німейєр. Справа та зліва стоять невеликі палаци Президента й Верховного суду, далі штучне водоймище, потім – роздвоєно адміністративна вертикаль і низька

План площі Трьох Влад

- 1-Палата депутатів;
- 2-Сенат;
- 3- адміністративний корпус;
- 4- Верховний суд;
- 5-палац президента;
- 6-місце для прогулянок.



Оскар Німейєр. Площа трьох влад.

будівля Конгресу. Двопалатна система верховної влади дала основу Німейєру відобразити її в двох об'ємах – в куполі Сената і в пологій «чаші» Палати представників. Дивлячись на центральний ансамбль, вражає естетична чарівність чистих і звучних форм. Але разом з тим виникає ряд питань. Як вирішена проблема масштабності? Що в цих дивних об'ємах виражає національний дух бразильського народу? Та все ж не дивлячись на формалізм і абстрактність архітектурних форм, ансамбль має художній образ і викликає велике естетичне враження.

Палац президента, названий палацом Світанку (Алворадо), зручно



Оскар Німейєр. Палац Світанку

розташований в зеленій зоні на березі водоймища на відстані від гучних вулиць і житлових кварталів, і в той же час близько до урядової площі. Будівля розташована на просторій, частково озелененій платформі. Відвідувач підходить до головного входу на

повздовжній стороні по бетонній плиті, що біля самої будівлі перекинута через дзеркало басейну. Плита фланкується обеліском і скульптурною групою, створюючи своєрідну композиційну паузу.

Відвідувач проходить у великий вестибюль і по пологому пандусу далі в головний прийомний зал, який відкривається на велику терасу на протилежній стороні. На рівні прийомного залу розташовані: секретаріат, зал засідань, банкетний зал, кабінети, бібліотека, кімнати відпочинку. Верхній поверх зайнятий житловими приміщеннями президента, цокольний - службовими приміщеннями й невеликим залом для глядачів і зв'язаний критим переходом зі

службовим корпусом, теж заглибленим у землю. В цілому об'ємно-планувальна композиція палацу нескладна, вирішена чітко, досить багата й виразна.

Строгість і парадність прямокутної будівлі, ритм опор, правильно знайдений масштаб спорудження розраховані на можливість сприйняття палацу як із близької, так і з далекої відстані. Автору вдалося надати монументальності цьому невеликому по висоті спорудженню.

Німейєру вдалося домогтися лаконічності композиції і цілісності художнього образу, знайти незвичайну й винятково витончену форму опор цього сучасного періптеру, який створює враження невагомості, по-новому використати пластику залізобетону. Але головним у пошуках рішення фасадів, безумовно, було прагнення до оригінальності, до нової, незвичайної, підкреслено гострої форми. В той же час структура внутрішнього простору не одержала достатнього вираження на фасаді. Скляний паралелепіпед приміщень - тільки контрастний фон для ритмічного ряду пластичних опор. Форма опор дуже збагачує пластику фасаду, вона дуже свіжа й незвичайна, але викликає заперечення своєю надуманістю. Їх шарнірні опори, що створюють враження легкості й напруженості конструкції, зовсім не виконують свою функцію, тим більше, що в дійсності вони майже не навантажені.

У рішенні інтер'єрів палацу Світанку намітилися нові тенденції. Приміщення всі прямокутні в плані, але це не робить композицію менш живою і вільною. Суміжні приміщення з'єднуються широкими прорізами, розташовуються в різних рівнях, їх інтер'єр збагачується відкритими пандусами й сходами; зі звичайними кімнатами й кабінетами сусідять величезні двосвітлі зали з широкими балконами.

Враження вільного, перетікаючого простору підсилюється за рахунок широкого застосування дзеркальних поверхонь, що відбивають: суцільна дзеркальна панель парапету розділяє вестибюль і прийомний зал, одна торцева стіна їх об'єднаного приміщення покрита золотою поливною керамічною плиткою, а інша - величезним дзеркалом. Більші дзеркальні поверхні є також і в прийомному залі, і в інших приміщеннях. У інтер'єрах максимально

використані ефектні поєднання матеріалів: гладкі бетонні, плоскі або скляні стіни, мармурові плити підлоги й дерев'яні, набрані з окремих вертикальних дощок панелі стін або, навпаки, дощаті підлоги з дерева коштовних порід і стіни, облицьовані полірованим мармуром або глазурованими плитками. Палац Світанку характерний для Німейєра пошуками синтезу архітектури, скульптури й живопису. Однак їхня мова стає все більш абстрактною. І якщо скульптурна група біля головного входу, незважаючи на узагальненість форм, несе в собі певний образний зміст, то живопис і скульптурний стовп з дроту й металевих лопат у інтер'єрі зовсім умовні.

Німейєр писав, що при всьому прагненні до строгості й простоти він працює «...намагаючись не впасти в помилковий пуризм, монотонну формулу, породжувану індустріальними тенденціями, усвідомлюючи необмежені можливості залізобетону, стежачи в той же час, щоб це прагнення не перетворилося в непереборний бар'єр, а навпаки, служило б благодатним ґрунтом для ідей і новаторства»³³.



О.Німейєр. Будинок в Каноа

Будівля, що найповніше відобразила естетичні концепції Німейєра став його будинок у Каноа, в передмісті Ріо-де-Жанеро (1953р.).

Будинок стоїть у балці між двома високими покритими зеленню пагорбами біля берега Атлантичного океану. Вільно й раціонально вирішений план першого поверху з холлом, кімнатою денного перебування, їдальнею і кухнею, що становлять єдине приміщення з криволінійними, частково скляними

³³ В.Хайт, О.Яницкий. Оскар Нимейер, - Москва, 1963, - с.104

стінами й активно винесеним плоским дахом. Будинок розташований на березі штучного басейну. Фрагмент природної скелі «входить» під дах і пробиває стіну, зв'язуючи внутрішній простір з ландшафтом. По її схилу одномаршові внутрішні сходи ведуть на нижній поверх, де розташована вітальня з входом із саду, спальні й ванні кімнати. Таке розміщення спалень незвичне й підказане умовами рельєфу. Будівля гарно вписується в пейзаж. Використавши різноманітні виразні засоби (скульптура, малі архітектурні форми, кольори й фактура матеріалу, що оточує пейзаж), архітектор майстерно по'єднав їх у єдиний акорд.

Приміщення будинку відносно низькі, плита покриття - стеля - є найбільш сильним композиційним елементом, і архітектор вирішує освітлення всіх приміщень відбитим від стелі світлом. Дотримуючись сучасних пропозицій з освітлення житлових будівель низько розташованими джерелами світла (торшери, бра, настільні лампи), Німейєр майже не застосовує стельові світильники, крім люстри над обіднім столом, що кидає світло на стелю.

Характер розташованих зовні скульптур з узагальненими за формами відповідають характеру архітектури, далекі як від натуралістичної деталізації, так і від абстракції. Стилобат свого будинку в національних традиціях вимощено великими світлими плитами каменю з широкими швами між ними, заповненими гравієм. По контрасту з замощенням тераси підлоги в кімнаті денного перебування покриті дрібною темною плиткою зі світлою сіткою швів, а дорога до будинку облямована бордюром з темних каменів з широкими білими швами.

У своїх проектах архітектор завжди прагнув до мальовничих і пластичних композицій, вважаючи одним з основних недоліків сучасної архітектури, зокрема європейської, її геометричність, недостатнє відображення і використання конкретних умов ландшафту.

Німейєр у 40-х – на початку 50-х років нерідко йшов на підпорядкування форм архітектури лініям ландшафту. Архітектурна форма немов би виростає з природного оточення. Укрупнення, об'єднання окремих частин інтер'єра, а

також бажання зв'язати його з навколишнім ландшафтом - одна з сильних сторін проектів і будівель Німейєра. Інколи межа між інтер'єром і навколишнім середовищем важко піддається визначенню.

ТРАДИЦІЇ І СУЧАСНІСТЬ У ТВОРЧОСТІ К.ТАНГЕ

Регіоналізм у архітектурі Японії особливо яскраво виявився після Другої світової війни. Його розвитку сприяли фундаментальні політичні й соціально-економічні обставини. Головні з них - можливість реалізації більших обсягів громадського будівництва в зв'язку з насильницькою демілітаризацією країни, розвиток і поглиблення демократичних форм громадського життя і прагнення до національного відродження після поразки у війні, прогрес технічного розвитку й будівельної техніки зокрема. Внаслідок цього в післявоєнні роки в Японії інтенсивно розвиваються суспільне, ділове й культурне життя, будуються численні будівлі культурних і спортивних центрів, офісів, готелів, театрів, музеїв. Формується новий тип суспільного будинку, названий ратуш, а по суті, багатофункціональний об'єкт, що поєднає установи місцевого самоврядування з культурним центром. Спочатку, в 1950-і рр., архітектура таких будинків розвивається в дусі європейського модернізму "другої хвилі". Це відбулося не випадково: принципи модернізму виявилися винятково співзвучні традиційному зодчеству країни. Японське зодчество протягом століть було дерев'яним і стабільним стилістично, не переживаючи радикальних змін архітектурних стилів, характерних для монументального кам'яного зодчества Європи. Впродовж історії японського зодчества в ньому паралельно розвивалися дві архітектурно-конструктивні теми: дерев'яного каркаса з несучим заповненням із циновок або легких розсувних щитів і тема масивного дерев'яного зрубу. Перша тема була дуже поширеною в житловому будівництві всіх категорій (від хатин до імператорських палаців), друга - в храмовому зодчестві й при зведенні різноманітних сховищ. Якщо в європейському зодчестві переважала пластична розробка вертикальних несучих конструкцій (стіни, колонади, аркади та ін.), то в японському - панувала

пластична розробка важкого черепичного даху з відносно крутим схилом, більшими виносом покрівельних звисів, варіантною розробкою елементів, які підтримують ці звиси. Вертикальні не піддавалися пластичній розробці, зберігаючи нейтральну конструктивну структуру. Жаркий вологий клімат країни продиктував основні конструкції стін і дахів, підйом будинків над підстановкою на окремі відкриті опори, а висока сейсмічність території японських островів - малу масивність і поверховість, лаконічність будинків.

Покажемо для розуміння розвитку японської архітектури в другій половині XX століття є творчість Кендзо Танге. В перший період своєї творчої діяльності Танге успішно намагається синтезувати європейські концепції функціоналізму з національною архітектурною традицією. Танге критикував як ностальгічне тяжіння до минулого так і інтернаціональний модернізм. У основу архітектури він поклав ідею «віталізму» (життєвості), яка витікає з урахування національних особливостей країни. Віталізм, за його думкою, це принцип збереження місцевих особливостей в міру їх життєздатності. Танге вважав, що традиції слід розвивати, переборюючи їх недоліки і намагаючись слідувати їх внутрішньому сенсу, їх послідовному розвитку. В своїй творчості Танге використовував символічні форми, що спиралися на національну традицію, але суміщав їх з новими технологіями.

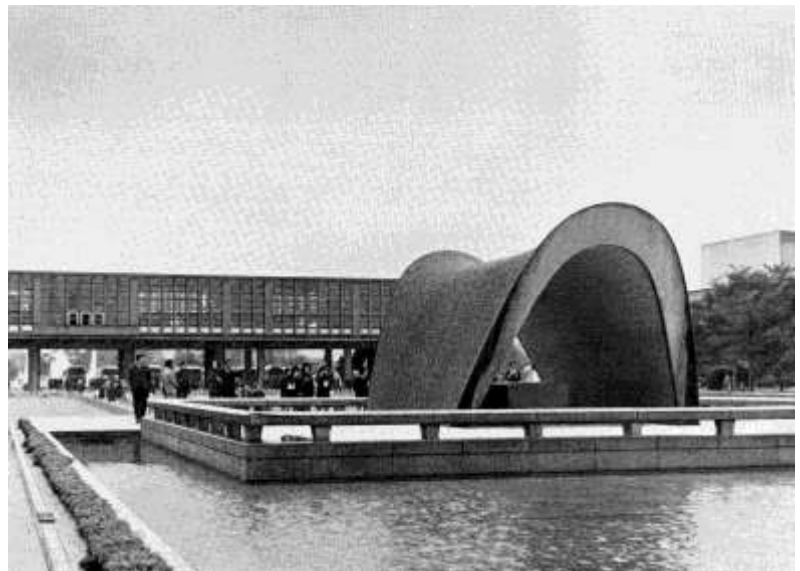
Перший значний комплекс Кендзо Танге – меморіальний музей миру в Хіросімі (1955-1956), де виключно архітектурними засобами був створений художній образ великої емоційної сили. На місці зруйнованого вибухом центру було спроектовано меморіал, як символічне ядро відродженого міста. В трактуванні архітектурного простору й пластичних форм тут була досягнута органічна єдність прийомів сучасної раціоналістичної архітектури й національної традиції. В основі композиції національні уявлення про силу простору – реалізація ідеї «дао» - безперервність відкритого простору, перетіканні його частин, відсутності чітких розмежувань внутрішнього і зовнішнього.



У подальшому Танге окреслює і членує простір, створюючи зіткнення розкритості і замкнутості, перебільшуючи силу замикаючих елементів. Він також заперечує «нематеріальність» традиційних форм японської архітектури. У своїх спорудах він застосовує важкий залізобетон, гігантські прогони потужних конструкцій.

Серед наступних робіт, що висунули Танге в число визнаних лідерів сучасної архітектури, -- адміністративна будівля

муніципалітету в Токіо (1957), будівля муніципалітету префектури Кагава в Такамацу (1958), ратуша в Імабари (1958), проект реконструкції центра Токіо, що передбачає забудову поверхні Токійської затоки (1960), проект відновлення югославського міста Скоп'є (1964), комплекс радіотрансляційного центру й видавництва Яманаси в Кофу, собор св. Марії в Токіо та ін.



К.Танге. Меморіальний музей миру в Хіросімі

У 60-і роки Танге створює ряд проектів майбутнього розселення в масштабі міста й цілого континенту. Останні роботи Танге - спортивні зали

олімпійського
комплексу, собор св.
Марії в Токіо,
гімнастичний зал
Кагава та інші. В них
Танге ніби стверджує
самостійну цінність
художніх відкриттів
на противагу
прийнятому
функціоналістами
переважанні функції над формою.



К.Танге. Собор Св.Марії в Токіо

Оригінальність внеску К. Танге в теорію архітектури пов'язана в першу чергу з новим трактуванням проблеми національних традицій. Він прагне додержуватися діалектичного методу в аналізі сучасної дійсності. Вивчення проблем сучасного суспільства приводить Танге до висновку про необхідність розуміння архітектури як штучного середовища, пристосованого до дійсності, що динамічно змінюється. На цьому ґрунті він здобуває ідейних союзників у особі групи японських архітекторів «метаболістів», які висували ідею просторових структур, що динамічно змінюються, відповідаючи потребам розвитку суспільства.

Контрольні запитання

1. Національний романтизм у творчості А. Аалто.
2. Композиція центру Сяйнатсяло й вілли Майреа. Спільні риси.
3. Бразилія і Чандігарх. Філософські й соціальні ідеї.
4. О.Німейер. Містобудівна ідея міста Бразилія.
5. Традиції та сучасність у творчості К.Танге.
6. Японський метаболізм. К.Танге, Курокава.

10. ПОШУКИ НОВОЇ МОНУМЕНТАЛЬНОСТІ (Л. КАН, Ф. ДЖОНСОН)

1. «Скляний будинок» Ф. Джонсона.
2. Творчість Ф.Джонсона в 50-і роки.
3. Організація світла в творчості Л. Кана.
4. Роботи Л. Кана 60-х років.

*Пошуки форм носять тотальний характер:
вони охоплюють усі форми, всі можливості.*

Друга половина століття, на відміну від першої, характеризується значним звуженням ідейної основи архітектури й розвитком різноманітних напрямків, що розрізняються лише за своїми зовнішніми, формальними ознаками. Пошуки форм носять тотальний характер: вони охоплюють всі форми, усі можливості. Зв'язок між функцією і конструкцією вже відсутній, закономірні й необхідні пошуки нового ведуть до пошуків нового за всяку ціну.

І коли в результаті цих пошуків увесь арсенал форм, що породила сучасна архітектура, вичерпано, погляди неминуче звертаються до історичної спадщини. На такому фоні в США вимальовуються риси нового напрямку - американського неокласицизму...

Цьому напрямку на певному етапі свого творчого шляху віддав данину й Філіп Джонсон. Його погляди формувалися під впливом творчості Міс ван дер Рое. Загальний задум і деталі перших споруджень Джонсона можна прийняти за розробки ідей або нездійснених проектів його знаменитого вчителя. Джонсон сприймає структурну чистоту й класичну симетрію планів, аскетизм у використанні архітектурних засобів і старанність пророблення деталей. Під враженням скляного будинку Фарнсворт Джонсон у 1949 р. будує власний «Скляний будинок» у Нью-Канаане. «Скляний будинок» і Фарнсворт-хауз мають типово «місівський» універсальний простір, що допускає перепланування, і нерухоме, укладене в цеглу або дерево, сантехнічне ядро, а замість глухих стінових огорожень - суцільне скло.

Фарнсворт-хауза зі своїми прокатними, пофарбованими в білі кольори елементами каркаса є сміливим викликом природі, та поставлений урівень з зеленим килимом прилягаючого парку з опорами на кутах і чорним менш помітним каркасом «Скляний будинок», навпаки, значно ближче природі. Він не протипоставлений навколишньому простору, що вільно протікає крізь його прозорі стіни й здається, що зелений парк служить природним продовженням інтер'єра будинку.



Ф.Джонсон «Скляний будинок»

Генеральний план ретельно продуманий. «Скляний будинок» разом із двома іншими спорудженнями, що розміщені на ділянці, -- глухим цегляним «Будиночком для гостей» і круглою водоймою утворює трикутник, у центрі якого встановлена скульптура роботи Ліпшица. Дорога, що веде до цього комплексу, розрахована на послідовне сприйняття об'єктів, розташованих у вершинах трикутника. Спершу показується «Будиночок для гостей», потім галявина зі скульптурою на фоні маленького озерця і «Скляний будинок» ліворуч. Останній розташований на овальній площадці, звідки огляд триває далі. Дорога через ліс веде до павільйону над озером...

На відміну від Фарнсворт-хауза всі чотири фасади «Скляного будинку» відверто симетричні й мають центрально розташовані двері. Дослідники називали цю будівлю «маленьким сучасним палладіанським храмом». Незважаючи на явне запозичення багатьох прийомів Міс ван дер Роє (що підкреслював і сам Джонсон), тут спостерігаються і деякі нові риси: трактування навколишнього простору як продовження інтер'єра й відкрите використання прийомів класичної архітектури.

У 50-і роки його роботи характеризує рішення маскувати конструкцію за допомогою маніпуляції поверхнями. Такий підхід уперше заявлено в монументальних формах синагоги Порт-Честер, шт. Нью-Йорк (1945), своє завершення він отримав у башті лабораторії Клейна Йельського університету та в театрі штата Нью-Йорк у Лінкольн-центрі (1963).

На межі 1960-х років його називають вже «безмісовський Джонсон». Саме в цей період він проголошує: «Не можна не знати історії!». Розірвавши з Місом Джонсон проходить через період витонченого класицизму, через монументальній імперський класицизм театру Нью-Йоркського Центра ім. Лінкольна та «вільний історизм» з безприкладною комбінацією форм. Джонсон різний не лише в різні періоди свого життя, не тільки у виборі джерел, але й у середині кожної роботи. Він поєднує симетрію і асиметрію, посилення на Корбюзьє, Міса, ван Дусбурга, Малевича, Леду, Шінкеля. Це пояснюється його багатогранною освітою історика й філолога. Звідси бум безпристрасного колекціонування ідей і образів. Звідси розсудливість, сухуватість багатьох композицій Джонсона.



Його творчість скоріше інтелектуальна, ніж інтуїтивна. Разом з важливістю історії Джонсон утверджує архітектуру як велике мистецтво, хоча як мистецтво форми.

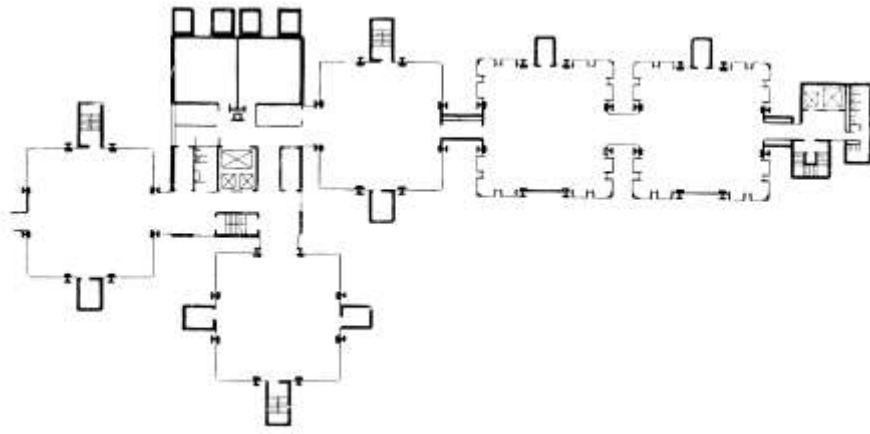
Лінкольн-Центр. Штат Нью-Йорк

В основі світогляду **Луїса Кана** немає послідовної філософської системи. Однак, на відміну від песимістичної мізантропії багатьох теоретиків архітектури Заходу минулого століття, Кан вірить у споконвічну творчу здатність людини, його потребу стверджувати себе в творчості. Загальну закономірність структурної побудови об'єкта Кан називає «формою» і говорить, що розуміє її як реалізацію законів природи, як пролог конкретної роботи над проектом, бо в такому розумінні формою визначає взаємозв'язок елементів. Функції споруджень Кан прагне звести до загальних типів, споконвіку існуючим «інститутам» людського суспільства. Подібний підхід визначає широту поглядів на явища, що дозволяє побачити нове в звичному, але він не обмежує діапазон можливого застосування концепції, вона виявляється можливою для багатьох конкретних завдань. Особливе значення Кан надає організації світла. Світло для нього -- найважливіший структурний засіб формування простору, неодмінна умова сприйняття його властивостей.

Першими значними реалізаціями концепції Кана були будівлі художнього музею Єльського університету в Нью-Хейвене (1951-1953) й американської федерації медичних працівників у Філадельфії (1954-1956). Тут виявилось прагнення Кана до врівноваженості композицій, їхньої відчутної вагомості. Кан навіть трохи перебільшує масивність і велику пластику конструкцій, ефектно використовує контрасти матеріалів. Він не уникає симетрії, але, як найсильніший прийом емоційного впливу, використовує і її часткове порушення.

*Л.Кан. Лабораторія медичних досліджень
Річардса. Філадельфія. 1961р*





Широку популярність Кану принесла будівля медичних лабораторій Пенсильванського університету (Філадельфія, 1957-1961). Чіткий розділ об'єму, заснований на логічному розчленовуванні просторів, дозволив створити винятково пластичну напруженість незвичайної композиції.

У наступні роки Кан виконує проекти цілого ряду великих об'єктів, включаючи комплекс урядового центру в Дакке - столиці Східного Пакистану, Індійський інститут керування в Ахмадабаді, Біологічний інститут Солка в Сан-Дієго (США), Палац конгресів у Венеції, художній коледж у Філадельфії. Концепція майстра одержує, здавалося б, усе більш різнобічне вираження. Нові проекти вирішені широко й цілісно. Однак багато що в них виглядає як надумане. Монументальність, що переростає в самодостатню якість, придавлює.

Щоб зберегти гармонію і логіку концепції в негармонійному й нелогічному світі, Кан перетворює її у своєрідну замкнуту систему. І ця замкнутість приносить плоди, штовхаючи до творчих абстракцій. Зникає природність «ранніх» робіт Кана, робіт, які дійсно могли здаватися втіленням усвідомлених закономірностей природи й людської діяльності.

Контрольні запитання

1. Концепція організації світла в творчості Л. Кана.
2. Аналіз концепцій Ф.Джонсона і Л. Кана.

11. ПОСТМОДЕРНІЗМ³⁴

1. Визначення «постмодернізм»
2. Контекстуалізм, алюзіонізм, орнаменталізм.

Необхідно відкинути універсальні модерністські принципи функціональності й раціональності. Для постмодернізму архітектура явно базується на звичних формах, місцевих традиціях. Результатом є неоднозначний, часто іронічний «радикальний еклектизм». Рецепт такий: взяти елементи будівель(найчастіше класичних), що легко впізнаються, будь-яких країн і епох та скомпонувати їх на свій погляд.

Постмодернізм у архітектурі почав проявлятися в 70-і рр. XX ст. у вигляді розрізнених «вогнищ» у країнах західної Європи, США, Японії. А. В. Іконніков виділяє дві основні позиції, що поєднують усю їхню різноманітність: «антиархітектура» - архітектура як нейтральний каркас «життєвого спектаклю» і архітектура, що ставить завдання розвитку інформативності, образного начала.

Узагальнююче визначення «постмодернізм» запропонував у 1975 р. англійський критик Чарльз Дженкс. Цим умовним терміном позначалися явища в сучасній архітектурі, протипоставлені модернізму. Однак незабаром теоретичний термін став основою консолідації розрізнених експериментаторів. При цьому мінювалася і уточнювалася його суть. Американець Р. Стерн у 1977 р. назвав «три принципи» постмодернізму: *контекстуалізм, алюзіонізм та орнаменталізм*. Контекстуалізм підпорядковує архітектурний об'єкт факторам, що виходять від середовища й контексту культури, в який він входить. Алюзіонізм вимагає введення в композицію об'єкта якихось натяків (алюзій), що містять відсилання до існуючої «історичної» архітектури (при цьому відсилання, не будучи точними цитатами, дають іронічний погляд, архітектурну тему, що цитується). Орнаменталізм визнає архітектурні

³⁴ Викладено за статтею: В.Л.Антонов Дом в переулке: тенденция или случайность.
№

елементи, що мають певне значення, поза зв'язком з конструкцією або функцією об'єкта.

Подальшому уточненню поняття сприяла присвячена постмодернізму експозиція на венеціанській Бієннале 1980 р. Її ідею сформулював архітектор Дж. Блатто: «Знову можна вчитися в традиції і пов'язувати свої роботи з витонченими й прекрасними прикладами минулого». За результатами виставки Ч. Дженкс оголосив загальною ознакою архітектури постмодернізму «подвійне кодування» і назвав майстрів, на його думку «головну школу» постмодернізму. В цей перелік увійшли американці Філіп Джонсон, Роберт Вентурі, Чарлз Мур, Роберт Стерн, іспанець Рікардо Бофілл, англієць Джон Стерлінг, австрієць Ханс Холляйн, італієць Альдо Россі та люксембуржець Леон Кріє.

Нову архітектуру живила криза, що поширилася як на економіку, так і на соціальні й політичні інститути західного світу. В будівництві згорталися соціальні програми, росла сфера споживання вищих класів, перебудова міст виявилася в підпорядкуванні в комерції. Війна у В'єтнамі, ріст інфляції і т.д. підривали віру в цінності пануючої демократії. Разом з тим сформувався екологічний рух, виникла думка про необхідність збереження не тільки природних, але й стародавніх міських ландшафтів. Усе це брало під сумнів відому теза, що «нове завжди краще». Леон Кріє писав: «нове більше не нове». Людей починали надихати тесані камені сільських вуличок і відштовхувати гучні сучасні інфраструктури.

Ця ситуація насамперед відбилася на формуванні такого соціального феномена як «поп-культура». Цей термін уперше з'явився в 1955 р. у критиків Р. Бенема й Л. Фідлера. Виникло відсторонене відношення до колишньої культури. Відстороненість породжувала почуття переваги відносно історії і культури. Термін «поп» став ознакою елітарного мистецтва, що зробило «поп-культуру» своїм матеріалом.

У 60-х роках ХХ ст. сформувався напрямок у мистецтві «поп-арт», що черпає в поп-культурі її чорний гумор, що приземляє гуманістичні установки,

що виключає будь-яке прагнення до ідеалу. «Чорний гумор» поп-арту легко перетворював у абсурдні проекти й альянзи постмодерністської архітектури.

Початок прямим контактам між поп-артом і архітектурою поклала англійська архітектурна група «Аркігрем». У їх футурологічних проектах 60-х рр. техніцистична утопія розмивалася «чорним гумором», комбінаціями знайомого створювалися нарочито відсторонені образи. Експерименти цієї групи стали ланкою між поп-артом і архітектурою «хай-тек».

Ці ідеї продовжив учень Л. Кана Р. Вентури. В 1966 р. він висуває ідею «важкого порядку», що включає протиріччя дійсності в протиріччя архітектури, в якій «ясність значень» замінюється «багатством значень». У 1971 р. з'явилася стаття Р.Вентури й Д.Скот-Браун «Виродлива й ординарна архітектура або декорований сарай» з програмним твердженням «хаосу як архітектури». С.215

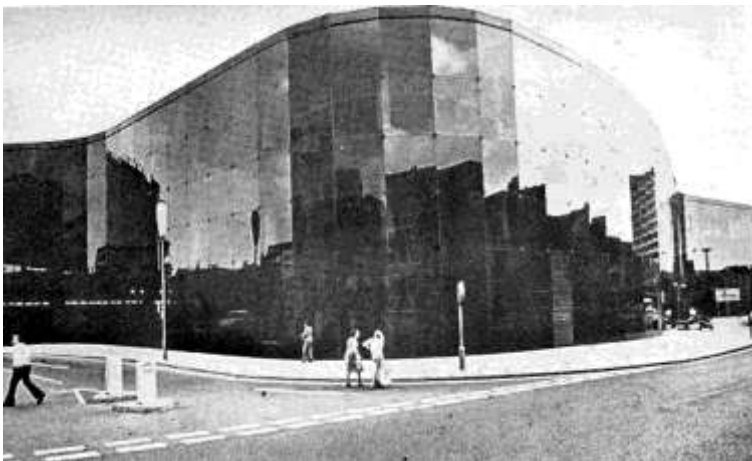
Постмодернізм виявився рятівним засобом для безкритеріальної розмови «взагалі». Перефразовуючи Вольтера, можна сказати, що якби постмодернізму не було, його потрібно було б придумати. Стає непристойним проектувати й писати без натяків на постмодерн. Створилася ілюзія «теоретичного потоку», що захлиснув сутнісні проблеми. Звичайно, мова не йде про заборону теми. Але потрібно рішуче відділити сутність і принципи постмодернізму від декларацій і окремих удач. Постмодернізм представляє насамперед доктрину соціального розчарування. Він апелює до «маленької людини», що втомилася від соціальних потрясінь і віддає перевагу солодким розрадам.

Постмодерністський «концептуалізм» заснований на ідеї «позитивного хаосу». Ця ідея як об'єднуюче начало чітко простежується в Р. Вентури в його книзі «Уроки Лас-Вегаса». Неонова вакханалія Лас-Вегаса дійсно поєднує його середовище від далеких під'їздів до залів. Вона - об'єднуючий знак-символ: знак-символ конкретного «способу життя», «життя» на рівні наркотичних ілюзій, реклами такого ілюзорного «життя» і «життя» на рівні реклами ілюзії.

Позиція Вентури зрозуміла, але незрозуміло її підтвердження в протилежних соціальних умовах. Навряд чи в Лас-Вегасі «загальнозрозумілим»

засобом забезпечена «взаємодія архітектури й середовища», і в цьому його важливість для архітектури». Правда, з'ясовується, що «архітектура в класичному сенсі тут не відчувається -- в суцільному морі вогнів губляться форми й просторові межі». В якому ж іншому, «некласичному змісті», виступає тут архітектура? Тільки в одному - у формі кітч. І не він піднімається до архітектури, а вона опускається до рівня кітч.

Такий же специфічний «контекстуалізм» властивий так званим «будівлям-примарам». Офіс Фейбера в Іспуіч візуально відображає «середовище» своїми дзеркальними стінами. Але будівля вигнута в плані подібно гігантському піаніно, і дзеркала стикаються під кутом. Тому предмети й оточення в цілому набувають фантастичних обрисів. Відбувається «ірреалізація» реального, виникає метафора хиткості буття.



Н.Фостер. Офіс Уїлліс-Фейбер. Іспуіч. 1975

Постмодерністський «контекстуалізм» суперечить актуальним архітектурним завданням: від включення будівлі або ансамблю в містобудівне середовище до її багатозначного перетворення.

ДРУГА позиція —
«алюзіонізм» —

використовують для глузування над прототипом як засіб самоствердження. Вентурі продемонстрував глузування-пародію і так назване «подвійне кодування» ще до «відкриття» постмодернізму. Гіль-Хаус, побудований в районі для бідняків, увінчаний великою виродливою антеною — символом залучення до «масової культури». Але для Вентури вона — лише пародія на культуру «високого духу». Гурман одержує гострий гротеск, простолудин — все ту ж «масову культуру».



Ч. Мур. П'яццо Італія. Новий Орлеан.



Ч. Мур на П'яццо Італія в Новому Орлеані доводить пародію до наруги над національними почуттями іммігрантів. І він зображує самого себе у вигляді погруддя в окарикатуреній арці й іронічно дивиться на результат.

Пародіюються і «співучасть» споживача в творчості. Постмодерністи не мають ілюзій про повернення до народного мистецтва середньовіччя. Вони знають, що відчуження праці, як про те писав Маркс, «вражає індивідуума в самій його життєвій основі» і призводить до духовного збідніння. Вони лише цинічно використовують споживача. І вони одержують гостре блюдо: «помітну незвичайність, божевільний салат», у який включаюся все, що завгодно: від недобудованих колон до сантехнічних труб.

У фіналі фільму «Забріські Пойнт» Антоніоні підриває світ, і з кожним вибухом дрібнішають предмети, які злітають у небо. Постмодернізм дочекався останнього вибуху й склеїв предмети домашнього побуту й окарикатурені реліквії. Але, між іншим, пародійний «салат» реалізується тільки кустарними методами; і не випадково постмодернізм проголошує відмову від індустріального виробництва...



*Р.Борфелл.
Житловий комплекс
Лез Еспас д'Абраса
Марн-ла-Валле.
1978-1983*

Пародія-глузування має також і безпосередній ідеологічний зміст. Її придумав не Р. Вентурі. Вона періодично вривалася в мистецтво в періоди соціальних регресів. Картина Цамп'єри періоду Контрреформації «Аполлон убиває циклопів» передбачила постмодернізм.

Там є специфічний «контекстуалізм». У картину ніби вмонтований гобілен із зображенням битви. Але він не вписався в рамку. Він відгинається, між ним і рамкою вгадується порожнеча. В картині присутня і пародія. Вигинається гобілен, вигинається зображення: Аполлон, скелі, могутні дуби. А спереду в нижньому куті сидять і дивляться на глядача карлик і кішка. Героїчний міф доведено до карикатури; інтелектуал знущається з героїки, а публіці підносить вигадливе марення.

Тема заперечення героїчного начала і позитивних культурних традицій надзвичайно популярна на Заході. У фільмі Феррарі «Велика жратва» дано сучасний варіант нігілізму. Розчаровані інтелектуали покінчують самогубством за допомогою обжерливості біля погруддя Буало, законодавця класицизму - чим не постмодерністська пародія?

Усі ці аналогії не випадкові, як не випадкові об'єкти пародіювання і професійні антипатії. Цамп'єрі відкидає Мікеланджело, Вентурі - Райта й Корбюз'є. Конформісти не терплять героїчну традицію. Для них ідеал - не людина над хаосом, а людина в «круговороті хаосу».

Не випадково постмодернізм зібрав у купу ідеалістичні концепції багатьох епох: від Гребля і Прокла до К'єркегора, Гуссерля, Бергсона, Хайдеггера і т.д. Афоризми Вентурі повторюють ніцшеанські протиставлення мистецтва розуму й «нерациональної інтелектуальної інтуїції»; його знамениті «Уроки Лас-Вегаса» - діонісійсько-демонічну «філософію життя» і «проникнення духу в круговорот хаосу»; сюрреалістичні перетворення колон Ейзенмана - «ірреалізацію реальності» або «ейдичні варіації».

Таким чином, постмодерністська естетика має недвозначну методологічну основу і ніяка оцінка не може базуватися на «художній критиці поза методологією».



Й.М.Пей. «Хенкок Тауер» в Бостоні.1972-77pp

Контрольні запитання

1. Філософія постмодернізму.
2. Витоки й генезис постмодернізму.

12. НОВІТНІ НАПРЯМКИ АРХІТЕКТУРНОЇ ТЕОРІЇ НА МЕЖІ XX I XXI ст.

1. «Нелінійна парадигма» в архітектурі кінця XX століття.
2. Група Асімптоте.
3. Ширегу Бан
4. Група МВРДВ
5. Фірма Бергер і Парккінен
6. Планетарна архітектура Захи Хадід

*Поряд з зірками архітектури мова і про
нові імена. Їх ще мало знають, але за
ними майбутнє.*

«Архитектура последнего десятилетия XX века, ориентированная на новую сверхмощную компьютерную технологию, демонстрирует стремление к небывалому, авангардистскому по сути, прорыву в области формообразования, на фоне которого переломы постмодернизма и деконструктивизма выглядят уже не столь революционно. Любая немислимая прежде форма — криволинейная, органическая, техноорганическая — относительно легко просчитывается компьютером... Особая эстетика освобожденной от архитектурных закономерностей виртуальной архитектуры не может не влиять на реальное проектирование.

Господствовавшая до сравнительно недавнего времени парадигма Ньютона существовала в рамках линейной логики. Начало заката ньютонианской парадигм современная наука связывает с появлением теории относительности и квантовой механики. Другими важнейшими для формирования новой науки оказались три теории, родившиеся в 60-е годы XX столетия в области физики и математики: Теория Сложности, связанная с именем бельгийского физика Ильи Пригожина, Теория Катастроф, у истоков которой стоял французский математик-тополог Рене Том, и теория Хаоса, предложенная фританским физиком-метеорологом Эдвардом Лоренцом. Все эти три теории как-то корреспондируются между собой, объединяя концептуальные и методологические основания новой науки. Новые научные теории приобрели в эпоху сверхмощных компьютеров конца столетия,

когда успехи физики и математики, объединившись с вышедшей в лидеры микробиологией, получили новый импульс развития.

Новая наука построена на парадигме нелинейности, в рамках которой развивается представление о мире как о множестве систем, каждая из которых живет по законам самоорганизации и переживает периоды стабилизации и скачкообразных переходов в иное состояние...

Архитектуре всегда была свойственна жажда онтологической укорененности ради внутреннего обоснования своих действий. Рамывание онтологических оснований, характерное для всего XX века, прошедшего под знаком модернизма, и следовавшая затем постмодернистская констатация конца истории, с ее отказом от идеи порядка, обострили кризис онтологической проблематики. Признаками переходной эпохи стала тоска по целостному миропониманию, по творцам, способным в любом хаосе удержать в сознании единый образ мира. Новые представления о мире, рожденные в рамках парадигмы нелинейности, вносят тему онтологической связности вещей, намечают контуры их устойчивости, хотя и весьма эфемерной и временной. Важно, что идея Порядка присутствует в нелинейной парадигме не ущербно, а равноценно с идеей Хаоса. Закономерность устанавливается сознанием в «поведенческом» сходстве систем – Вселенная находится в процессе творчества, как и общество, как и индивид.

Новая генетика утверждает, что гены функционируют в виде сложной нелинейной многомерной сетки, действие каждого связано с действием всех; гены и геномы динамичны и неустойчивы, они могут изменяться по ходу своего развития...

Новая теория организма раскрывает смысл новой особой целостности. Обращаясь к архитектурной аудитории микробиолог Мэй-Вэн Хо наглядно представляет модель теории квантовой когерентности (сцепления, связей), которая как раз и объясняет радикальную целостность всякой системы, понятой как организм. Это особого типа целостность, которая предполагает полное

участие каждого элемента, их максимальную автономную локальную свободу и глобальную сплоченность...

В последнее время биологическая наука выяснила, что органическое пространство-время имеет свою структуру, и что эта структура фрактальна. А это значит, как утверждает Хо, что «естественная структура имеет больше измерений, чем три». Примерами естественных фрактальных структур могут служить снежинки, облака, сложно изрезанная береговая линия морского побережья.

Сознательное создание нелинейной фрактальной архитектуры Хо видит как уникальное творение органического пространства-времени. Глубина органического пространства-времени характеризуется не просто совмещением, а своего рода наложением и вовлечением. В архитектуре примером такого пространственно-временного вовлечения Мэй-Вэн Хо, всецело за Дженксом, считает здание библиотеки в Университете Жюсье в Париже, созданное Ремом Кулхаасом».³⁵

ГРУПА АСИМПТОТЕ

Творчість групи Асімптоте визначається як багато- та міждисциплінарна, пошук іде з випередженням можливостей найновітніших технологій. Партнери-засновники мають для цього достатній академічний ресурс: Ліз Анн Кутюрє (1959, Канада) закінчила Йельський університет, зараз – професор Відділення архітектури Парсонської школи дизайну в Нью-Йорці, Хані Рашид (1858, Єгипет) закінчив Кренбрукську академію мистецтв у Блумфільді, Мічіган, США і очолює дослідницьку Програму перспективного дигітального проектування в Колумбійському університеті Нью-Йорка.

З самого початку група самовизначилася як пошукова. В 1989 році її проект «Сталева хмара» виграла перше місце серед 200 пропозицій на конкурсі «Золоті ворота узбережжя». За задумом керівників конкурсу «Ворота повинні

³⁵ И.А.Добрицына. Нелинейная парадигма в архитектуре 90-х годов XX века.//Архитектурное сознание XX-XXI веков: разломы и переходы. Сб. науч. Трудов под ред. И.А.Азизян. – Москва, - 2001, с.146-157

були бути грандіозні і фіксувати той факт, що в XX столітті основний потік еміграції перемістився з Нью-Йорка в Лос-Анджелес. Нова споруда-символ повинна була суперничати і навіть перевершувати за виразністю Нью-Йоркську Статую Свободи. Можна погодитися, що проект Асімпоте нагадує деконструкцію Пам'ятника III Інтернаціоналу Татліна.

500-метрова горизонтально направлена динамічна стержньова структура повинна перекривати восьмисмужну автостраду вичурно-складним сплетінням опор, ферм, консолей і тяжів різного виду, пішохідних галерей і містків до кафе, магазинів, що коливаються, і екранів різної властивості, розміру, форми. Проект не реалізовано, але надія не втрачена. Важливо підкреслити рівень новаторства групи.

Творча еліта дігитальної архітектури в основному сконцентрувалась біля Колумбійського університета й таких наставників як Пітер Ейзенман і Бернар Чумі. Тут дійсно нові горизонти професійного мислення. Безумовність взаємодії стойки-балки не просто переборена, а відкинута за непотрібністю. Те, що створюється не тільки виглядає, але й називається по-новому. Відсутні поняття композиції, форми – створюються «генеріки» - від комп'ютерного «генерувати». Ідеал – потік, течія. Архітектура повинна бути зліпком моменту текучого руху, а ще краще – також рухатися, розтікатися, зжиматися.

Зітрясаються основи, ставляться під сумнів фундаментальні цінності професії. Хані Рашид говорить: «Я архітектор, але не обов'язково повинен будувати. Архітектори завжди хочуть все перевірити, щоб потім скоректувати придумане, але сьогодні комп'ютер дозволяє усе випробувати не будуючи».

Зв'язок віртуального світу й рафінованої машинної естетики Х. Рашид з Г. Лінном продемонстрували на Бієнале у Венеції в проекті Музею технологічної культури для Нью-Йорка. Ідея –показати вплив, який здійснює на параметри людського буття сильний сплеск інформаційних технологій. «Відвідувачі мають змогу пізнавати красу й культурне значення технологічних новацій так як ми звикли переживати мистецтво».

ШИРЕГУ БАН

Ширегу Бан на своїй батьківщині в Японії відомий за оригінальні ідеї житла й експерименти з архітектурою з паперу, картону й других матеріалів, що утилізують.

Дві головні теми його творчого інтереса глибоко концептуалізовані. В сфері житла – довести до екстриму просторову розкритість, розвиваючи національну традицію і специфічний досвід архітектри ХХ століття, який взято з будинку Франсуорт Мис ван дер Роє (1946-50). Що стосується паперової архітектури, тут основа однозначно екологічна: утилізація, повторне використання – у всіх варіантах. Тут також тема дешевого мобільного житла, покриття для жертв катастроф – природних, техногенних, соціальних, що залишають масу людей без житла. Цю проблему архітектор вважає дуже важливою. В 1995 році архітектор виконав заказ на покриття для людей, які постраждали від землетрусу в Кобо, Японія: фундаментом стали ящики від пивних бутілок, наповнені піском, стіни з рулонного паперу, покриття – полог із палаточного матеріалу.

У зв'язку з землетрусом там же в Кобо була збудована Паперова церква, яка була зведена за 5 неділь. Ядро церкви – еліпс, виділений в просторі вертикально поставленими 5-и метровими трубами. Всього 58 труб, діаметр кожної – 33 см. Зі сторони алтаря поставлено рифлену поверхню. Потім вони починають поступово розступатися і створювати з протилежних сторін проміжки для входу і виходу. По-барочному виглядає вхідна колонада. Криша розтягнута за принципом парасольки. Еліпс у цілому розміщено в прямокутнику, такої ж висоти з напівпрозорих панелей, що відкривають сакральне ядро.

У тому ж 1995 році біля озера Яманака, префектура Яманаши, було побудовано паперовий будинок. Залізобетонна плита перекриття «парить» на тонких стовбах, між якими розсувне скло – сьогодняшня варіація на тему традиційних розсувних стін-ширм. У жилій зоні труби дещо відступають одна від одної – на підлозі й на стелі вдень позначаються рухомі лінійні візерунки,

ввечері будинок немов випромінює світло, що розходить ся віялом і тане в темряві.

Також у 1995 році було побудовано будинок з завісою. Перший поверх – відкритий простір «на ножках» - для машин. На другому поверсі-жилий простір і фото-ательє, на третьому - спальні сім'ї. Фізична й візуальна відкритість регулюється різним ступенем «засмикнутості» штор.

Різні між собою споруди архітектора, при всій модерновості, характеризуються особливою витонченістю японської естетики.



Ш.Бан. Паперовий будинок. Кобо. Японія. 1995р.



Ш.Бан. Паперова церква. Кобою. 1995р.

Ш.Бан. Будинок з завісою. Токіо. 1995р.



ГРУПА МВРДВ

Назва голандської групи й архітектурного бюро – аббревіатура перших букв прізвищ трьох партнерів-засновників: Віні Маас, Якоб ван Рійс, Наталі де Вріс. Дякуючи їх багатогранній освіті (міське планування, ландшафтна архітектура, меблевий дизайн, архітектура широкого профілю) в бюро затвердився міждисциплінарний принцип, відкритість до нетривіальних рішень. У своїх публікаціях вони відстоюють стратегічну, за їх поглядом, мету архітектури: з одного боку, максимально розвивати високо щільне будівництво, щоб перешкодити «сірому розповзанню міст, з іншого – інтенсивно зберігати те, що залишилося від природних ландшафтів.



Група МВДРВ. Жилий комплекс ВоЦоКо.

ВоЦоКо –

житловий комплекс, який було завершено в 1997р. Вразили дуже видвинуті від стін балкони, а також консольно висячі в повітрі цілі квартири. Це для того, щоб максимально звільнити територію для

озеленення. Звідси рішення скомпонувати житловий комплекс у вигляді вузької пластини. 13 квартир, які не вмістились у об'єм (за завданням – 100) вивісили консольно у вигляді гігантських одно- та двоповерхових паралелепіпедів, з яких у свою чергу виступали необхідні балкони. Цей прийом реалізовано на скляному північному фасаді корпусу з поетажними галереями. Самі консолі-квартири обшиті деревом, їх балкони з темного кольорового скла. Південний фасад також незвичайний: вікна в ньому різних розмірів і розташовані в довільному ритмі, так як і різні балкони. Колір огорож балконів кожен житель вибирав на свій смак, що створило живий колористичний ритм.

Виникає питання: що насправді більш природно, правдиво й правильно – таке різноманіття форм архітектури, що виражає внутрішнє різноманіття життя, чи звична «застиглість» правильних композицій.

Заслуговує уваги національний павільйон Нідерландів на Експо-2000 в Ганновері. Перш за все слід відмітити високий рівень метафоричності, яка в ряді моментів перетинається з образотворчою площиною, - об'єднання абстрагованості та чуттєвої ілюзорності. Автори представили світу свою країну і через складності країни - звернутись до проблем усього світу! Відвоювання просторів у моря не може продовжуватися безкінечно, а країна росте, тоді залишається вихід –

вверх, до багаторівневих просторових структур. У відкритому тексті – виставочний павільйон – яскравий, веселий, балаганний. Глядачу пропонують не тільки образ, картинку, але й театр, учасником якого стає кожний. Але за цими карнавальними, ярмарочними розвагами



Група МВДРВ. Павільйон Нідерландів на Експо-2000. Ганновер.

– строгий розрахунок, функціональна логіка. До межі доведені конструктивні й архітектурні форми. Ретельно продумана система циркуляції людських потоків. Відкриті сходи обіймають основний куб і разом з балконами й терасами діють відчуття «розчепірювання» разом з гілками розлогих дерев. Створено нове – перспективний образ, концепція, що об'єднала ландшафтні й архітектурні елементи.

ГЕРМАНІЯ. ФІРМА БЕРГЕР І ПАРККІНЕН.

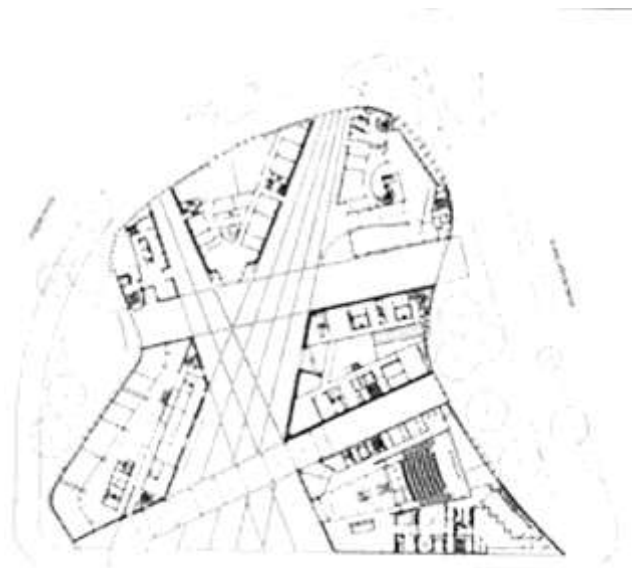
Комплекс Північних посольств у Берліні, завершений в 1999р. – архітектура міжнародного рівня – принесла відомість архітекторам Альфреду Бергеру й Тіні Парккінен. Завданням конкурсу було розмістити посольства п'яти країн: Данії, Ісландії, Норвегії, Фінляндії і Швеції на єдиній ділянці, яка нагадувала б по формі підкову, оточити в криволінійній частині неперервною стіною, облицьованими однорідними мідними панелями. Таким чином, для міста весь комплекс виступав як єдине ціле зовсім незвичного абрису – однакова висота, але вибагливо вигинаючийся контур.

Автори застосували неочікувану методику проектування. Уявно сприймаючи всю ділянку як деяку цілістність, моноліт, у якому вибирались каньйони внутрішніх

шляхів, шість частин, що після цього залишилися стали корпусами представництв.

Повороти стін, що здаються довільними

та їх архітектурна розробка визначається оптимальною орієнтацією і вимогами інсоляції. Загальна довжина криволінійної зовнішньої стіни 226м, висота 15м. теоретично кожна з 4000 покритих міддю стінових пластин у змозі крутитися кругом горизонтальної вісі. Фактично відкриті тільки деякі ділянки «вікон», місця яких ретельно відібрані, щоб забезпечити циркуляцію повітря всередині комплексу в цілому й



А. Бергер. Т. Парккінен. Комплекс Північних посольств. Берлін. 1999.

окремих будівель. Зовні біля комплексу висажені групи дерев, усередині їх немає. Поряд різні фасади рясно озеленені або зовсім глухі, з різними фактурами стін. Між посольствами Швеції, Фінляндії, Ісландії і Данії – водні гладі басейнів.

При підході до трикутника вхідної плази, крізь корпуси, що розступаються проникаєш поглядом усередину и створюється враження повної розкритості комплексу. Але, насправді, нічого не бачиш окрім центральної площадки з лініями вимостки й глухими, по-різному повернутими стінами фасадів. А що стосується фізичного проникнення, воно можливе лише через вхід Фелленсхауза, який контролюється.

ЗАХА ХАДІД

«Планетарная, антигравитационная архитектура Захи Хадид разлетается осколками или отплывает по краям. Ее называют бросающей вызов и раздвигающей пределы. Отблески, созвучия, отражения граней личности и общества, глубины сознательного и бессознательного – отличают ее уникальное творчество. Ее проекты сегодня – это архитектура потока, струения и в какие горизонты это выведет – сокрыто временем»³⁶.

Заха Хадід уроженка Іраку, яка з юності мешкала в Лондоні, змогла підвести рішучу лінію під всевладою модернізму та визначити основні риси деконструктивізму. «Перебирая варианты возможности пространства, объема, плоскости цвета, осваивая на этом пути новые способы порождения формы, новую методику проектирования... разворачивая таким путем новые горизонты не только вдаль и вширь..., но и внутрь самой архитектуры – в измерения ее связей с индивидуальным, человеческим сознанием и подсознанием»³⁷.

Джерелом «вибухових» ізометричних проєкцій, позагравітаційного зависання та паріння в своїх творах Заха Хадід називає Росію: революційний авангард, супрематизм, Малевич. За її словами Малевич розкрив архітекторам

³⁶ Рябушин А.В. Заха Хадид. Вглядываясь в бездну. – М.: Архитектура-С, 2007. – 336 с.

³⁷ Там же,

гостру красу простих геометрій, здвигів і нависань, контрасту масштабів і розміщення крупного й цілого над дрібним, важливість динаміки сприйняття у міру обходу. Але найбільш цікаво, що вона відмічає відносно супрематизма – це те, що створювались речі, які припускались як архітектура, але ніколи не ввійшли до архітектури. Експеримент не було завершено...

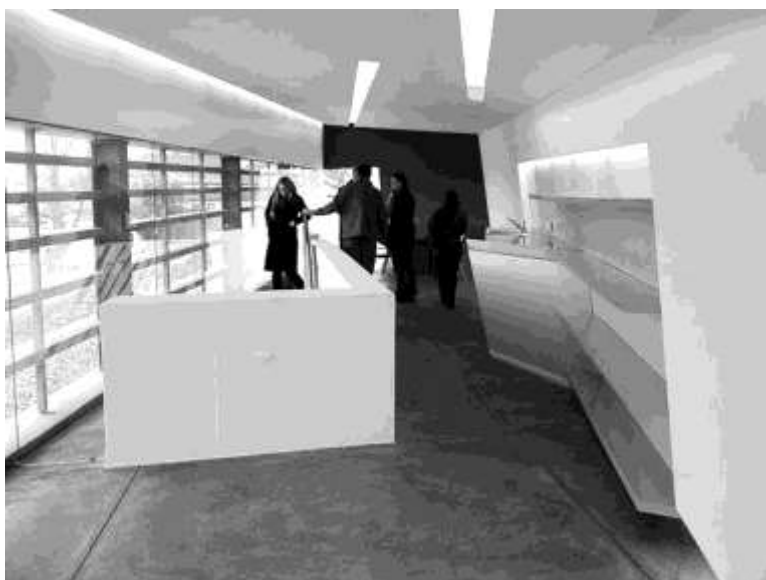
Перед дипломний проект Хадід «Готель з клубом на мосту» був прямим відколком з архітектона «Альфа-5» Малевича. «Разного рода призматические конфигурации громоздились друг на друга, стыковивались, карабкались по базовому объему подчиняясь некой своей внутренней логике...»³⁸. Дипломний проект – Музей XIX століття, теж на тему мосту був вже ближче до конструктивістської ідеї. На цьому прямі репліки закінчилися. «Потом только сближение по смыслу, духу, созвучия итогов».³⁹

Починаючи з будівлі житлового комплексу ІВА в Берліні в творчості Захи Хадід розпочинається період, який пізніше назвуть деконструктивізмом. Багато конкурсів, виставок, але зовсім мало реалізованих проектів, репутація «неможливого» архітектора. Нарешті, в германському містечку Вайл-ам-Райн на кордоні зі швейцарією будується пожежне депо фірми Вітра (1989-1993). «Идеей было расположить скромную по размерам новостройку так, чтобы она не потерялась в окружении существующих монументальных объемов. Она должна была подхватить общий ритм, включиться в общее структурирование пространства оси. Станция проектировалась изначально как внешнее ограничение и завершение ландшафтной зоны, аллеи, скорее как определяющий пространство элемент...» Така активна просторово-формуєча позиція реалізується довгою вузькою спорудою, точніше, сукупністю паралельних стін, що немов би заходять одна за одну. У відповідності до функціональної необхідності стіни місцями розкриваються, нахиляються, розступаються. Відношення форми й функції в пожежне депо не однозначні.

³⁸ Там же, с.31

³⁹ Там же, с.32

Зовнішні форми зовсім не відповідають внутрішнім просторам, тобто функції. Гарна служба цієї споруди в якості музею – пряма тому ілюстрація.



Заха Хадід. Пожежне депо «Вітра». Вайл-ам-Райн. Германия. 1989-1993рр.

Будівля пожежної станції має кардинальне значення в творчості Хадід. Перш за все вона довела, що складні просторові задуми архітектора можна реалізувати.

На межі століть Заха Хадід має велику кількість заказів, кількість проектів стрімко зростає. 1999 р. – Садовий павільйон у Вайлі, 2001р. – комплекс пересадочної станції трамвай-автомобіль у Страсбурзі, 2002р. – Олімпійський лижний трамплін в горах Бергізеля... І далі – морський термінал регулярних рейсів (Солерно, Італія 1999), Велика мечеть (Страсбург, 2000).

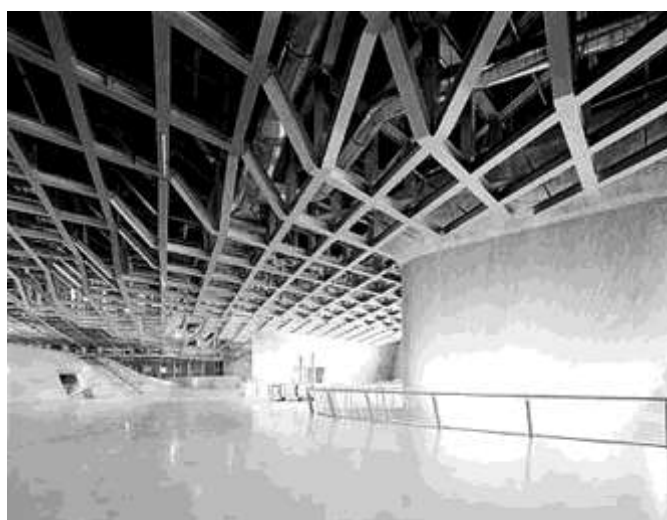


Заха Хадід. Павильйон міжнародних садових виставок. Вайль-ам-Райн. 1999 р.



Науковий центр у Вольфсбурзі (Германія, 1999-2006) А. Н. Рябушин називає одним з піків у творчості Хадід, об'єктом шоковим. Англійський критик Р. Грегорі порівнює його з Пантеоном у Римі. «Пантеон... своїм

огромным куполом создал интерьер нового типа, более не ограниченный четырьмя стенами и кровлей. У Хадид тоже границы между стенами, полом и потолком смазаны, и текучесть бетона использована для создания необычного и сложного рельефа».⁴⁰



Заха Хадид. Научный центр. Вольфсбург. Германия. 1999-2006 гг.

«В урбанистическом плане крупное сооружение выступает связующим звеном между исторической застройкой и новым образованием – Автоградом Фольксвагена, замыкает перспективу вокзальной улицы и включается в цепь

⁴⁰ Там же, с.90

крупных объектов культуры, в числе которых работы Аалто, Шароуна».⁴¹ Хадід пише про «незвичну волюметричну (об'ємну) структурну логіку», нестандартних геометріях просторів, «кратерних ландшафт нижнього яруса», все це породжує незбагненну цікавість і дослідницький інтерес.⁴²

«Треугольные конусы пронизывают сооружение, начиная с подвального этажа. В них профильные магазины, бары, сменные выставки, но главное – в них доступ, подъем на верхний этаж. Они буквально всасывают людей в уровень экспозиции... Точно акцентировал А. Руби: вход, как архитектурный феномен, перестает быть одномоментным и намертво рассекающим миры вне и внутри. Новые способы обслуживания потоков людей порождают архитектуру потока – полную оппозицию устоявшимся представлениям о здании как о правильном геометрическом объеме, обычно прямоугольном блоке с четко фиксированным и чаще всего осевым входом».⁴³ А. В. Рябушин також підкреслював внутрішню упорядоченість і зовнішні контекстуальні зв'язки будівлі. Включаючись до ланцюга важливих культурних об'єктів, які побудували в свій час Шароун і Аалто, нова будівля виступає вирішальною ланкою зв'язку північних частин історичного міста й нового урбаністичного утворення – автоміста Фольксваген.

Основний конструктивний матеріал – залізобетон, який легко надає архітектурним формам плинність. Поєднання різних типів матеріалів – гладких і грубо фактурних, пористих і спеціально оброблених – підтримує ідею таємничості, непізнаності. Світло й тінь постійно чергуються, висвітлюючи акценти експозиції, та основні напрямки руху, інтенсивно освітлені вхідні зони.

«Предмет искусства – невозможное... тогда как невозможное в искусстве, есть правда философии – это значит, что нечто, чего еще нет, или по меньшей мере для нас еще нет, уже дано художнику в предощущении и он бьется над формой, в которой новое могло бы войти в жизнь.

⁴¹ Там же, с.

⁴² Hadid Z. Die Architektur und die Autos.// Architektur und Wohnen, 2003, Oktober – S.107, 111.

⁴³ Рябушин А.В. Заха Хадид. Вглядываясь в бездну. – М.: Архитектура-С, 2007. – 336 с.

Именно таким образом и в произведениях архитектора Захи Хадид зрители, равно как и пользователи, постоянно сталкиваются с подобными невозможностями: парящие в воздухе объемы, формы, поражающие нас подобно письмам еще не расшифрованного языка, перспективы, световые направляющие и пространства в некоторой геометрии, тяготеющей скорее к квантовой механике, чем к Эвклиду. Здесь артикулируется новое. Это обуздание хаоса силой легкости. Сенсация, преодолевающая сенсационность, сообщает невиданному миру идентичность...»⁴⁴



*Заха Хадід. Національний музей мистецтв XXI століття. Рим.
1998-2009 рр.*

Контрольні запитання

1. Аналіз новітніх напрямків архітектурної теорії на межі XX та XXI ст.
2. Концепція творчості Захи Хадід.

⁴⁴ Там же, с.318

Список джерел

1. Архитектурное сознание XX-XXI веков: разломы и переходы. Сб. научн. тр. под ред. И. А. Азизян. – М.: 2001. – 288 с.
1. Безродний П. П. Архітектурні терміни. Короткий російсько-український тлумачний словник. – К.: Вища школа, 2008. – 263 с.
2. Всеобщая история архитектуры: В 12 т./ Научно-исследовательский институт теории, истории и перспективных проблем советской архитектуры. – М.: Стройиздат, 1975. – Т. 11- 12.
3. Габричевский А. Г. Теория и история архитектуры: Избранные сочинения / Под общ. ред. А. А. Пучкова. — К., 1993. — 302 с.
4. Гидион З. Пространство, время, архитектура. М.: Стройиздат, 1984. - 455 с.
5. Иконников А. В. Функция, форма, образ в архитектуре. - М.: Стройиздат, 1986. - 288 с.
6. Иконников А. В. Тысяча лет русской архитектуры. - М.: Искусство, 1990. - 384 с.
7. Иконников А. В. Пространство и форма в архитектуре и градостроительстве.- М.: Комкнига, 2006. - 352 с.
8. Иконников А. В. Утопическое мышление и архитектура. – М.: Архитектура-С. 2004. – 400 с.
9. История ландшафтной архитектуры: Учебник для вузов. – М.: Архитектура-С. – 2004. – 232 с.
10. Криворучко О. Ю. Сучасна архітектура. Термінологічний словник. – Львів: Вид. нац. Ун-ту «Львівська політехніка», 2008. – 136 с.
11. Локтев В. И. Барокко от Микеланджело до Гварини (проблема стиля). – М.: Архитектура-С, 2004. – 496 с.
12. Мастера архитектуры об архитектуре. - М.: Искусство, 1972. - 590 с.
13. Рыков А. В. Постмодернизм как «радикальный консерватизм»: Проблема художественно-теоретического консерватизма и американская теория современного искусства 1960-1990-х гг. – СПб: Алетейя, 2007. – 376 с.
14. Рябушин А. В. Архитекторы рубежа тысячелетий. – М.: «Искусство XXI в.», 2005. – 288 с.
15. Рябушин А. В., Шукурова А. Н. Творческие противоречия в новейшей архитектуре Запада. - М.: Стройиздат, 1986. – 272 с.
16. Тимофієнко В. І. Архітектура і монументальне мистецтво. Терміни і поняття. К.: Вид-во інституту проблем сучасного мистецтва, 2002. – 472 с.
17. Уиттик П. Европейская архитектура XX в. - М.: Гос изд-во по строительству, архитектуре и стройматериалам, 1966. -
18. Френптон К. Современная архитектура. Критический взгляд на историю развития. - М.: Стройиздат, 1990. - 535 с.
19. Чинь Френсис Д. К. Архитектура: форма, пространство, композиция. Пер. с англ. – М.: АСТ: Астрель, 2005. – 399 с.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
1. ПОНЯТТЯ ЦІЛІСНОСТІ В АРХІТЕКТУРНОМУ Й ФІЛОСОФСЬКОМУ АСПЕКТАХ.....	5
2. ІДЕЯ ФУТУРИЗМУ В АРХІТЕКТУРІ.....	12
3. МІСТОБУДІВНІ КОНЦЕПЦІЇ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ. ВІД «СУЧАСНОГО МІСТА» ДО «ЛУЧЕЗАРНОГО МІСТА».....	18
4. ГРУПА «СТИЛЬ»: ЕВОЛЮЦІЯ І РОЗПАД НЕОПЛАСТИЦИЗМУ.....	22
5. ЕКСПРЕСІОНІЗМ У АРХІТЕКТУРІ	29
6. ОРГАНІЧНА АРХІТЕКТУРА (АРХІТЕКТУРА-СКУЛЬПТУРА).....	36
7. ТОТАЛІТАРНІСТЬ У АРХІТЕКТУРІ 40-Х РОКІВ.....	42
8. ТВОРЧІСТЬ ЛЕ КОРБЮЗЬЕ В ПІСЛЯВОЄННИЙ ПЕРІОД. ЧАНДІГАРХ.....	53
9. НАЦІОНАЛЬНИЙ РЕГІОНАЛІЗМ (ТВОРЧІСТЬ А.ААЛТО, О.НІМЕЙЕРА, К.ТАНГЕ).....	62
10. ПОШУКИ НОВОЇ МОНУМЕНТАЛЬНОСТІ (Л.КАН, Ф. ДЖОНСОН).....	81
11. ПОСТМОДЕРНІЗМ.....	86
12. НОВІТНІ НАПРЯМКИ АРХІТЕКТУРНОЇ ТЕОРІЇ НА МЕЖІ ХХ І ХХІ ст.....	93
СПИСОК ДЖЕРЕЛ.....	109

Навчальне видання

ЖМУРКО Юлія Вікторівна

КОНСПЕКТ ЛЕКЦІЙ

з курсу

«ТЕОРІЯ ТА КРИТИКА СУЧАСНОЇ АРХІТЕКТУРИ»

(для студентів 5 курсу денної форми навчання за напрямом
6.060102 (1201) «Архітектура» спеціальності «Містобудування»)

Відповідальний за випуск *Г. Л. Коптєва*

Редактор *З. М. Москаленко*

Комп'ютерний набір *Ю. В. Жмурко*

Комп'ютерне верстання *О. А. Балашова*

План 2009, поз. 218Л

Підп. до друку 10.02.2011 р.

Формат 60×84/16

Друк на ризографі.

Ум.-друк. арк. 4,6

Тираж 50 пр.

Зам. №

Видавець і виготовлювач:

Харківська національна академія міського господарства,

вул. Революції, 12, Харків, 61002

Електронна адреса: rectorat@ksame.kharkov.ua

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи:

ДК № 4064 від 12.05.2011 р.